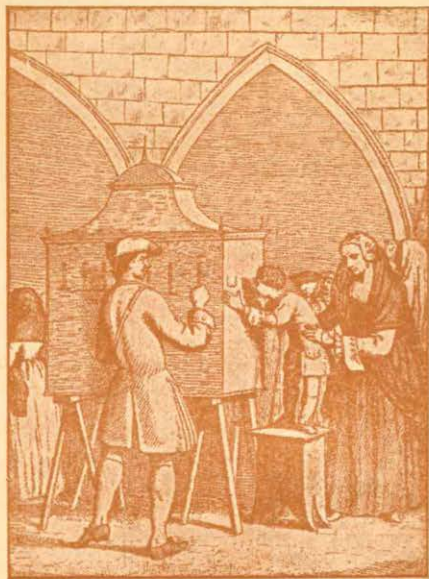
RIVISTA DEL

CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

In sta casseta mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo,

SETTEMBRE

1953

FRATELLI BOCCA EDITORI ROMA-MILANO

RIVISTA DEL

CINEMA ITALIANO

diretta da Lugi Chiarini

Anno II - Numero 9 - Settembre 1953

Sommario

FRATELLI BOCCA EDITORI ROMA-MILANO

Due generazioni

Il provvedimento preso nei confronti di Guido Aristarco e Renzo Renzi — provvedimento la cui assurdità, a prescindere da qualsiasi "elegante" questione giuridica, non può non essere avvertita da ogni persona provvista di un minimo senso critico (due giornalisti segregati nella fortezza di Peschiera per aver pubblicato lo schema di un soggetto cinematografico che suona condanna di quella sciagurata aggressione alla Grecia nei cui confronti tante e gravi responsabilità sono rimaste impunite!) — ha dato luogo a una immediata e compatta reazione da parte di giornalisti, scrittori, critici, registi e uomini politici, che hanno trattato ampiamente il caso davvero sintomatico e sotto il profilo giuridico e sotto quello politico. Poco, ormai, che non sia stato già autorevolmente e chiaramente espresso, resta da dire.

Su questa rivista vogliamo innanzi tutto rivolgere un affettuoso pensiero ai due giovani amici dei quali ben conosciamo il disinteresse, la dirittura morale, la capacità, l'intelligenza e il coraggio con cui si battono da anni, in assoluta indipendenza, per la difesa di quel cinema italiano, che ci ha procurato il consenso e l'ammirazione di tanta parte del mondo per il suo contenuto umano e la sua forza morale prima ancora che per la sua forma. Nel manifestare questa nostra piena solidarietà, che non è di oggi perchè sorta dalla comune azione in difesa della libertà del cinema e della cultura, crediamo di dover aggiungere, con animo pacato, qualche considerazione che non ci sembra del tutto inutile.

Gli uomini di quelle generazioni che all'avvento del fascismo avevano superato i vent'anni e alle quali certo appartengono tutti coloro che hanno voluto l'arresto di Renzi e Aristarco, dovrebbero, oltretutto, mostrare una maggiore e più umana comprensione per quei giovani che si sono formati, invece, nel clima fascista e della cui formazione la maggior parte di noi anziani è in qualche modo responsabile.

In questi giovani la reazione alla retorica, con cui sono stati nutriti per tanti anni e della cui enorme vuotezza e falsità hanno

avuto la misura nei tragici avvenimenti della guerra, è naturale che sia violenta e spietata; è giusto che essi anelino alla verità, anche se amara e crudele, come all'unico mezzo di riscatto dalle passate colpe e dagli errori e insieme quale dura, ma salutare lezione per non ricadere mai più in quelle colpe e in quegli errori.

Come non possono non avvertire gli anziani questa esigenza morale e comprenderla anche quando colpisce quel residuo di fascismo che sonnecchia in ognuno e del quale sembra tanto difficile liberarsi?

Che le generazioni degli Aristarco e dei Renzi (questi, autore dello scritto, si trovò poco più che ventenne in Grecia e vide, perchè vi partecipò, quale realtà tremenda e grottesca si nascondesse dietro la retorica delle ”quadrate legioni”) vogliano far conoscere a quelli di loro più giovani, a costo di essere spietati anche con se stessi, le verità più brucianti perchè l'esperienza fascista non si rinnovi e non mieta altre vittime, non solo è giusto, ma sarebbe male che non fosse così.

Se nello scritto incriminato di vilipendio all'esercito (scritto che per essere la prima proposta di un film non poteva aver raggiunto una giusta messa a fuoco) il glorioso sacrificio di Cefalonia è citato con discrezione e delle sofferenze patite nei campi di concentramento di Germania e Polonia dai soldati che non vollero collaborare coi tedeschi — e il Renzi fu uno di questi — si dice in maniera asciutta: ”andarono a purgarsi” e di tante vittime innocenti e consapevoli eroi: ”molti morirono”, si è che un istintivo pudore trattiene questi giovani dall'usare il vecchio bagaglio dei consunti aggettivi e la paura che anche su questa dolorosa, ma confortante realtà torni a fiorire la malapianta della retorica.

Non avvertire, sia pure attraverso una satira cocente, mossa comunque da un fine morale — la condanna della guerra e del fascismo — il tono accorato di comprensione per i nostri soldati incolpevoli, per il popolo greco vittima di un'aggressione, significa veramente non essere riusciti a passare quel fosso che la guerra ha scavato tra l'ieri e l'oggi, significa non rendersi conto del travaglio di chi aspira a un mondo riconciliato con l'umano in cui la guerra sia bandita e con essa la risonanza retorica che l'alimenta e in cui gli uomini ritrovino finalmente i loro veri ed essenziali valori.

Molti anni fa Ferdinando Martini ebbe a scrivere che bisognava rifare da capo i manuali di storia per le scuole perchè è supremamente immorale che i ragazzi e i giovani vengano edu-

cati al culto della guerra (e le storie sono in gran parte e solo racconti di guerre) e che si doveva cominciare col descrivere realisticamente i romani, predoni e sopraffattori quando tali erano stati. A nessuno venne in mente, allora, di accusarlo di vilipendio all'esercito o di disfattismo.

A noi pare che agli assurdi politici e giuridici, denunciati così autorevolmente, si debba aggiungere anche quello costituito da una interpretazione tanto falsa dello scritto del Renzi da scambiare un fine morale con una volontà dolosa; ma sopratutto ci sembra di poter scorgere in un atto così grave come l'arresto dei due giornalisti, atto che vorrebbe essere di difesa di un patrimonio sacro che il Renzi non ha posto in discussione, il sintomo preoccupante di una profonda incompressione umana: quella dei padri verso i figli, dei padri che hanno errato verso i figli che di tali errori subirono le conseguenze. Un'incomprensione più diffusa di quanto non si pensi nella nostra borghesia.

L. C.

A propos de Nice

Nativo di Parigi, Jean Vigo, aveva dovuto lasciare la capitale nel 1917, in seguito alla morte del padre. Dopo sette anni trascorsi in collegi di provincia, vi era tornato per compiere gli studi universitari, ma vi rimase solo pochi mesi: la cattiva salute lo portò di nuovo lontano, prima a Montpellier, poi a Font-Romeu, in sanatorio, infine a Nizza, per la convalescenza. Il clima della Riviera era l'unica speranza di recuperare, in parte, la salute e Vigo rimase a Nizza quattro anni, dal 1928 al 1931. Il desiderio di darsi al cinema, maturato a Font-Romeu, si accrebbe sulla Costa Azzurra, dove Vigo si sentiva come in esilio, lontano dagli amici suoi e di suo padre, tutti a Parigi, tagliato fuori da ogni contatto con l'ambiente del cinema, che era tutto a Parigi. Nella capitale, Vigo avrebbe potuto partecipare al movimento dell'Avanguardia, con i maggiori esponenti del quale si era messo in rapporto. Nizza, la bianca città degli ozii mediterranei, gli suggerì l'idea di un documentario: esperimento e carta di presentazione per quando avesse potuto tornare a Parigi. *A Propos de Nice*, realizzato in privato da un Vigo « dilettante », nacque da questo proposito, ma già nel titolo rivela l'atteggiamento ironico dell'Autore verso la città nella quale era costretto a vegetare. Henri Storck ricorda che, nelle note preparatorie, Vigo ebbe più volte a citare una frase trovata in una Guida: « Lascia Parigi quando non vi è che una mezz'ora di sole, vieni qua e pianta il tuo bastone da passeggio nel mio giardino. Il giorno dopo lo vedrai fiorito di rose ».(1). *A Propos de Nice* nasceva dal bisogno di distruggere il luogo comune di una città inventata dalla agenzie turistiche e dalla pubblicità ferroviaria. Tuttavia, il film non è soltanto una rivincita presa da Vigo su Nizza, nella quale riacquistava la salute e consumava i nervi, perdendo del tempo prezioso. All'ironia e alla satira Vigo diede una direzione, così come si mise al sicuro da eventuali smentite mediante un metodo di lavoro originale.

A Propos de Nice fu, con le parole stesse di Vigo, un « punto di vista documentato », cioè un punto di vista sorretto e convali-

(1) A. Storck e P. E. Sales-Cromes: *Nought for Behaviour* (in The Cinema 1951 », Penguin Books).

dato da una documentazione. Atteggiamento tipico di Vigo e profonde e commoventi sono le sue radici. « Quando conobbi Vigo in una clinica di Font-Romeu — scrive Claude Aveline — egli aveva circa vent'anni e sognava di fare del cinema, ma non ne aveva nè la capacità fisica nè le possibilità materiali. Così si dedicava ad una sola cosa: preparare la riabilitazione di suo padre. Ricordo le nostre lunghe passeggiate nella neve, durante le quali m'informava delle testimonianze che era riuscito a raccogliere ».(2) Raccogliere testimonianze per far prevalere la verità sulla menzogna: Vigo non poteva dimenticare che la menzogna aveva condotto al martirio suo padre e ad una vita d'indicibili sofferenze morali lui stesso. L'espressione « punto di vista documentato » era « caratteristica di tutto il suo atteggiamento di fronte agli avvenimenti e alle idee. Su ogni cosa egli aveva un *punto di vista,* non solo frutto delle sofferenze giovanili, così come un suo senso di giustizia. E questo punto di vista Vigo ci teneva a *documentarlo*: voleva innanzi tutto mostrarsi onesto e probo, non accusare nulla e nessuno senza prove indiscutibili ».(2)

Perciò *A Propos de Nice* fu una raccolta di documenti — e di documenti «indiscutibili». A Nizza, « in questa città che per noi è un deserto », come scriveva ad Henri Storck(1), Vigo vedeva ripetersi e prolungarsi, senza speranza di conclusione, il deserto e il vuoto fatti di diffidenza e di odii che lo avevano accompagnato dall'infanzia — dagli anni di collegio a Nimes, Millau a Chartres — in poi e che ci « documenterà » in *Zéro de Conduite.*

Dalla biografia di Vigo viene anche una seconda componente del film: la sua intonazione « sociale ». Figlio di un anarchico e compenetrato degli ideali politici paterni, Vigo aveva chiara in sè la convinzione che fare del cinema equivaleva ad impegnarsi, a compromettersi interamente nella società. *A Propos de Nice* è, infatti, un film nel quale sia l'intonazione (ironia e satira) che il metodo impiegato (il punto di vista documentato) assumono logicamente la direzione dell'indagine sociale. Che poi Vigo non intendesse ridurre un tal cinema ad una formula è dimostrato dalle sue parole: « Non si tratta di rivelare il cinema sociale — dirà ai primi spettatori del film — nè di soffocarlo in una formula, ma di sforzarsi di suscitare nel pubblico il bisogno latente di vedere più spesso dei buoni film che trattino della società e dei suoi rapporti con gli individui e le cose ».(3) La precisa, considerevole importanza di questo atteggiamento, di una tal

(2) C. Aveline: *Présentation de J. V.* (in « Ciné Club », febbraio 1949, Parigi).

(3) J. V.: *Vers un Cinéma Social* (in « Ciné-Club », febbraio 1949).

direzione, di un tal modo di intendere la funzione del cinema, spicca senz'altro quando, alle parole di Vigo e al film, si accosti l'anno di realizzazione, il 1929. E' chiaro che, in quel frangente, pochi altri registi pensano al cinema con una simile lucidità e antiveggenza — e se lo pensano, nessuno ha ancora potuto fornire « documenti » validi quanto *A Propos de Nice*, davvero « film-chiave, pietra miliare nell'evoluzione del cinema documentario », per dirla con le parole di Henri Langlois.(4) Il quale cinema documentario, nel 1929, è ancora, in Francia e altrove, nient'altro che una tendenza, nemmen troppo autonoma e definita (almeno come oggi la intendiamo), del movimento d'Avanguardia. Per comprendere appieno la « novità » storica del film di Vigo non è certo indispensabile rifare per intero la storia di quel movimento in Francia e nel mondo. Alcuni accenni bastano. Fino al 1929, ciò che distingue l'Avanguardia è la ricerca dell'espressione pura, consacrata da *Entr'Acte* di Clair e *Le Ballet Mécanique* di Léger, due opere alle quali, per molti anni, si guardò come a limiti non superabili, da penetrare e approfondire. E nel 1929 quasi tutti i protagonisti del movimento sono ancora fermi al concetto del «cinéma pur », i cui esempi attingono ispirazione ora al surrealismo e al dadaismo, ora all'astrattismo e ai giochi della tecnica (il negativo, la sovrimpressione, il rallentato, ecc.). La stessa corrente dei documentaristi (Ivens, Deslaw, Kirsanoff, Grémillon, Storck, Cavalcanti) vive tuttora nell'ambito di queste ricerche estetizzanti: la realtà fotografabile vale in quanto suscettibile di esser ridotta a ritmo (*Le Pont d'Acier*), a giuoco di movimenti interni ed esterni, di forme e di luci (*Sables, Rien que les Heures*); anche se verrà, tra breve, per molti realizzatori, il superamento. Ed è per l'appunto *A Propos de Nice* il primo film, in ordine di tempo, a decretare la fine di certe ricerche (i cui risultati sono giunti a un punto morto) e a indicare nuove aperture, anzi la sola, logica apertura che salvasse, esaurendola, la funzione dell'Avanguardia. Introducendo nel cinema sperimentale l'uomo, l'uomo vero, ricco di contraddizioni non propriamente formali e di sentimenti non propriamente ritmici o astratti (come l'uomo di *Entr'Acte*, per esempio), *A Propos de Nice* conclude l'Avanguardia, le cui ricerche, d'ora in avanti, non saranno più solo formali e tecniche. Con queste ultime, in sei o sette anni, l'Avanguardia aveva dotato il cinema di un prezioso repertorio lessicale, facendolo agile e penetrante come un tempo nessuno avrebbe potuto sospettare: con questo repertorio, con questo linguaggio evoluto, Vigo fa il primo discorso adulto della

(4) Da una lettera di Henri Langlois a George Barbarow.

Avanguardia, di essa rivelando la maturità così come la necessità di vederla assorbita da una normale produzione. Progredire, superando l'« impasse », in altre direzioni è per l'avanguardia problematico; insistere su certe conquiste sarà addirittura imperdonabile: il movimento si dissolverà, allora, nel *Sang d'un Poète* o tornerà su se stesso con *La Nuit électrique*, *A quoi rêvent les becs de gaz,* ecc.

Ci si può chiedere, qui giunti, se Vigo era del tutto cosciente, in *A Propos de Nice,* di indicare all'Avanguardia la sola apertura possibile verso un cinema socialmente più impegnato. Probabilmente no. In Vigo esordiente il linguaggio dell'Avanguardia, e in special modo il linguaggio surrealista trova un ammiratore, un difensore convinto. Presentando *A Propos de Nice* agli « Spectateurs d'Avantgarde » riunitisi al Vieux-Colombier la sera del 14 giugno 1930, Vigo fa una lunga analisi di *Un Chien Andalou,* il più riuscito saggio di surrealismo cinematografico di Luis Bunuel, perchè, « pour être un drame intérieur développé sous forme de poème », egli lo ritiene dotato di « toutes les qualités d'un film à sujet d'ordre social », e, da questo punto di vista, « un film précis et courageux ». Ammirazione, ammirazione sincera, dunque, ma anche seriamente motivata. I numerosi simboli di cui *Un Chien Andalou* è intessuto acquistano subito, agli occhi di Vigo, una precisa fisionomia; e dietro ai simboli Vigo scopre senza fatica l'ordito polemico: « Un chien andalou hurle, qui donc est mort? Elle est soumise à dure épreuve, notre veulerie, qui nous fait accepter toutes les monstruosités commises par les hommes lâchés sur la terre, quand nous ne pouvons supporter sur l'écran la vision d'un oeil de femme coupé en deux par un rasoir. Serait-ce ce spectacle plus affreux que celui offert par un nuage voilant la lune et son plein? Tel est le prologue, il faut avouer qu'il ne saurait nous laisser indifférents. Il nous assure que, dans ce film, il s'agira de voir d'un autre oeil que de coutume, si je puis dire. Tout le long du film, la même poigne nous secoue. Nous pouvons voir dès la première image, sous l'aspect d'un enfant grandi trop vite et qui va dans la rue, à bicyclette, le guidon libre, les mains sur les cuisses, des mantelets de toile blanche un peu partout et qui lui sont comme autant d'ailes, nous pouvons voir, dis-je, notre candeur, qui tourne à la lâcheté, aux prises avec le monde que nous acceptons (on a le monde que l'on mérite), ce monde de préjugés surfaits de renoncements à soi-même et de regrets tristement romanesques. Monsieur Bunuel est une fine lame et qui ignore le coup de Jarnac. Une botte aux cérémonies macabres, à cette ultime toilette d'un être, qui n'est déjà plus et dont seule la poussière pèse au

creux du lit. Une botte à ceux qui ont souillé l'amour dans le viol. Une botte au sadisme, dont la badauderie est la forme la plus déguisée. Et tirons un peu sur les ficelles de la morale, que nous passons au cou. Voyons un peu ce qui est au bout. Un bouchon, voici au moins un argument de poids. Un melon, pauvre bourgeoisie. Deux frères de l'Ecole Chrétienne, pauvre Christ. Deux pianos à queue, bourrés de charognes et d'excréments, pauvre sensiblerie. Enfin, l'âne en gros plan, nous l'attendions. Monsieur Bunuel est terrible. Honte à ceux qui tuèrent sous la puberté ce qu'ils auraient pu être et qu'ils cherchent tout le long du bois et de la grève, où la mer rejette nos souvenirs et nos regrets, jusqu'au dessèchement de ce qu'ils sont au printemps venu. Cave canem... Prenez garde au chien, il mord» (3).

In *Un Chien Andalou* Vigo aveva visto, al di là del significato immediato delle immagini inventate da Bunuel, qualcosa che gli apparteneva, che era nel suo temperamento: il disprezzo per il conformismo e il luogo comune che, nei soliti film commerciali, trattano «notre esprit avec un raffinement que les Chinois réservent d'habitude à leurs pieds» (3). Ma le immagini di *Un Chien Andalou* non ebbero mai quella cristallina trasparenza e quella forza caustica che Vigo mostra di apprezzare.

E' il caso di osservare che Vigo, spiegando il film di Bunuel agli spettatori del Vieux-Colombier, ne rielaborava istintivamente la forma. Basta rileggere la versione fatta da Vigo della famosa scena dell'occhio spaccato dal colpo di rasoio per convincersene: «Serait-ce ce spectacle plus affreux que celui offert par un nauge voilant la lune et son plein? (Le prologue) nous assure que, dans ce film, il s'agira de voir d'un autre oeil que de coutume»; ma il prologo di *Un Chien Andalou*, purtroppo, non è così esplicito.

La verità è che Vigo, nel linguaggio dei surrealisti, apprezza più le possibilità che i risultati e tende ad esaltare questi ultimi perchè tende egli stesso a superarli. In *A Propos de Nice* non è difficile riconoscere, in molti luoghi del montaggio, soluzioni formali tipiche del cinema surrealista: in *Entr'Acte,* Clair accosta un pupazzo a una ballerina, un carro funebre alle montagne russe; e in *Un Chien Andalou*, Bunuel accosta preti ad asini, asini a pianoforti, pianoforti a formiche, ecc. Ma i simboli, in questi e in altri film del genere, sono di una eccessiva polivalenza: per chiarirli è necessario uno sforzo razionale che supera, in durata, quello attribuito ai simboli nel montaggio. In *A Propos de Nice* il linguaggio simbolico dei surrealisti si libera di tutte le sue pesanti pretese intellettualistiche: se la breve inquadratura dello struzzo inserita tra due volti di donne appartiene ancora al gusto di *En-*

tr'Acte e di *Un Chien Andalou,* il suo valore è però trasformato, il suo significato è preciso, immediatamente percepibile. « Les hideuses ballerines de *A Propos de Nice* ne sont pas sans rapport avec celle de Clair, barbue et dont on fouille les dessous », osserva un critico francese (5), ma in Vigo l'angolo eccezionale scelto per la ripresa ha un potere d'analisi che lo stesso angolo di *Entr'Acte* non conosce. « Pareillement, l'enterrement à l'accéléré d'*A Propos de Nice* a la même fonction destructrice, négatrice que celui de René Clair dans *Entr'Acte,* mais Vigo justifie le sien réalistiquement, car pour les aristocrates venus faire la fête à Nice, un enterrement est un spectacle qui doit être escamoté » (5).

Sono queste osservazioni a permetterci di affermare che, con *A Propos de Nice,* Vigo indica all'Avanguardia nuove aperture. *A Propos de Nice* porta l'Avanguardia fuori dai cenacoli, per le strade, tra la folla, nella realtà. E *A Propos de Nice,* a differenza di tutti i film surrealisti e no dell'Avanguardia francese, non verrà visto solo dal ristretto pubblico delle sale specializzate, ma conoscerà anche — e in special modo — una larga diffusione nei circoli operai, insieme ai primi film sovietici censurati.

A Propos de Nice, pertanto, è veramente qualcosa di «nuovo», come dicevamo poc'anzi. Vigo attua questa novità d'istinto, è vero, portatovi dal proprio temperamento, ma non gli è estranea la situazione venutasi a creare all'intorno — nè gli dispiacerà, a film ultimato, vedere ed ammettere nel film qualche pungente scatto polemico. A questo proposito, presentando *A Propos de Nice* agli spettatori del Vieux-Colombier dirà: « Se diriger vers un cinéma social... ce serait éviter la subtilité trop artiste d'un cinéma pur et la supervision d'un super-nombril vu sous un angle, encore un autre angle, toujours un autre angle, un super-angle: la technique pour la technique...» (3).

Qualcuno potrebbe obiettare che la « novità » ora attribuita ad *A Propos de Nice* non è nel 1929, tutta e soltanto di Vigo: infatti alla stessa data, dobbiamo registrare anche *La Zone, Nogent, Paris-Port, Nord-Sud, La Petite Ceinture, Les Iles de Paris, Pioggia* e alcuni altri cortometraggi in cui le ambizioni formali attingono finalmente vigore da un sincero contatto con la realtà e con l'uomo che a questa realtà dà una dimensione sociale. Che si tratti dei primi esempi di un cinema documentario tendenzialmente realista è dimostrato, del resto, dai successivi risultati dei singoli autori, che si chiamano Carné, Lacombe, Sauvage, Jvens, Rouquier... Perciò sarà opportuno precisare che l'importanza di *A*

(5) B. Omengual: *Essai pour situer J. V.* in « Positif », maggio 1953, Parigi.

Propos de Nice non si esaurisce nel suo valore « documentario ». La scoperta del « documentario » è, in pratica, la fine dell'Avanguardia: l'artista si è accorto che i simboli e le allegorie sono meno espressivi, meno drammatici della realtà nuda e semplice; egli vien meno alla regola del gioco surrealista e dadaista. Ma, mentre *La Zone* è una « description presque purement documentaire de la vie des chiffonniers parisiens » (6), *A Propos de Nice* è un « violent pamphlet social » (6). In altre parole, mentre il documentario puro e semplice quasi non appartiene all'Avanguardia (le appartiene considerando l'Avanguardia come schema di comodo, le è estraneo spiritualmente, come ambizioni e motivi), *A Propos de Nice* ne costituisce la conclusione: dell'Avanguardia esso utilizza, dicevamo, l'abile linguaggio; e dell'Avanguardia accetta quanto di anticonformista, vitale e polemico essa aveva espresso nelle opere migliori. La satira sociale (di una certa, ben precisa società), già confusamente preannunciata in certi esperimenti di Clair, della Dulac, prende corpo e voce solo con Jean Vigo. Perciò si può parlare a buon diritto, nella storia del cinema, di un Vigo rivoluzionario, innovatore. Il cinema di Vigo non solo rifiuta l'attore professionista quale pericoloso — o addirittura tendenzioso — diaframma tra l'autore e il « documento »: nemmeno « la partecipazione cosciente » dell'uomo della strada « potrà essere tollerata. Il personaggio dovrà venir sorpreso dalla macchina da presa, altrimenti bisognerà rinunciare al valore di *documento* di un simile cinema. E lo scopo sarà raggiunto se si riuscirà, così facendo, a rivelare le ragioni nascoste di un gesto, a estrarre da una persona banale e casuale la sua bellezza interiore o la sua caricatura, se si riuscirà a svelare lo spirito di una collettività da una delle sue manifestazioni puramente fisiche. E ciò con una forza tale che, d'ora in poi, il mondo che prima guardavamo con indifferenza ci si esibisca, suo malgrado, al di là delle apparenze » (3).

« Al di là delle apparenze »: è questo il motto sotto il quale va posta tutta l'opera di Jean Vigo. Vediamo, ora, come esso si manifesta in *A Propos de Nice*.

Il film si apre con un'inquadratura di Nizza dall'aereo. E' mattina presto. « La Promenade des Anglais » è percorsa solo dagli spazzini. Sulle terrazze dei caffè i camerieri preparano i ranghi di tavolini. I giardinieri puliscono le palme. Tutti preparativi in funzione del quotidiano spettacolo di ozio dei turisti e dei villeggianti. E' un inizio calmo: il racconto è vago, come l'ora.

(6) Georges Sadoul: *L'Avant-Garde en France et dans le Monde* (in « Ciné-Club », ottobre 1948, Parigi).

Tra breve si farà umoristico, poi ironico e satirico. Il montaggio trova qualche prima significativa contrapposizione d'immagini: gli spazzini lavano la Passeggiata e le onde del mare lavano la spiaggia, per esempio, e i « croupiers » puliscono i tavoli da giuoco dei gettoni persi dai giocatori. Altri giocatori scendono dal treno e le palette dei « croupiers » spazzano via anche quelli (effetto ottenuto con pupazzi) (7). Le facciate dei grandi alberghi prospicienti il mare pare addirittura vengano drizzate come fondali di teatro per l'imminente spettacolo e levarsi in piedi pigramente dopo il riposo della notte, per virtù di semplici movimenti di macchina. I giganteschi fantocci di legno e cartapesta destinati alla sfilata di Carnevale sono ancora nei capannoni e i pittori danno le ultime pennellate ai grotteschi faccioni dall'ebete sorriso. Poi comincia la « passeggiata »: Vigo porta la macchina da presa tra la folla, ne osserva i volti, gli atteggiamenti, l'incedere. Passeggiano le vecchie dame e le belle donnine, il giovane anglosassone e l'anziano bottegaio tedesco. E chi non muove i piedi guarda passeggiare gli altri. Qui l'ironia è di qualità superiore: questo passeggiare collettivo, in spazio ristretto, senza una meta, senza senso, ci dà una prima misura della lucidità di espressione del montaggio di *A' Propos de Nice*. Sulle lucide piastrelle della Passeggiata strisciano le suole di una folla eterogenea: zingare e strilloni, milionari e mondane. E altrettanti se ne stanno seduti in comode poltrone di vimini a godersi il sole: un uomo dorme a bocca aperta, un vecchio guata la donzella, una signora accavalla le gambe e mostra le coscie. Più in là, oltre il viale, il mare e i bagnanti: un branco di apolli abbronzati e un branco di coccodrilli, gli uni e gli altri in procinto di scendere tra le onde; le candide vele degli yachts e una squadra navale alla fonda nella rada.

Tenendosi al principio di sorprendere le azioni, interrompendo la ripresa delle scene non appena i soggetti si accorgevano dello operatore, Vigo conferì alle immagini il valore di documento assoluto. Il montaggio valorizza al massimo questi risultati, creando una successione di frasi, di giudizi. A mano a mano che il racconto

(7) Questa breve scenetta, realizzata con un trenino di latta e dei pupazzi, che Vigo non esita ad inserire nel racconto nonostante la sua evidente diversità *tecnica* dal resto del film, è un esempio di quella assoluta libertà stilista che ritroveremo in *Zéro de Conduite* e *L'Atalante*, In *Zéro de Conduite*, col famoso brano del disegno animato; nell'*Atalante*, poi, per quanto in apparenza non si possa parlare di diversità tecnica, il gusto per l'animazione dei pupazzi (di stoffa o disegni non conta) lo ritroviamo in misura anche maggiore: il direttore d'orchestra, il volto tatuato sulla pancia di Michel Simon che fa smorfie e fuma la sigaretta, la danza della sposa sott'acqua, ecc.

procede, la critica formulata dal montaggio si accentua, si carica di spietata satira: la vecchia signora che cammina impettita e lo struzzo dinoccolato; la signorina che muta d'abito fino a mostrarsi nuda. Vigo accosta la ridicola presunzione dei villeggianti a quella congelata nelle statue di marmo stile rococò del Cimitero degli Italiani: i nivei blocchi marmorei esibiscono, con sconcertante macabro verismo, l'ideale dell'ipocrisia borghese — i coniugi, la mano nella mano, circondati dai figlioletti, l'angelo dolorante, vite esemplari... Ma la morte è, in realtà, un episodio antiestetico, che si cerca di sbrigare in fretta, per non rattristare la fatuità degli ospiti: ecco un funerale che, per effetto di accelerazione, vien fatto in pochi secondi, con un saltellante, frenetico corteggio di monache e preti.

Questa è la città che si stende pigramente al sole tiepido dell'inverno mediterraneo, la Nizza bianca e pulita della pubblicità e delle cartoline illustrate. Poi la macchina da presa pare gingillarsi con le facciate degli alberghi, candide e arzigogolate come torte nuziali, segue ondeggiando le arcate dei portici, s'impenna davanti alle colonne rastremate, inquadra il cielo azzurro tra le cimase, supina, estatica. E il lembo di cielo si fa sottile, le facciate si fanno grigie — e sporche. Quando torniamo a guardare il suolo, le tomaie lucide dei milionari si sono dileguate: vediamo invece un gatto randagio e un mucchio d'immondizie, un rivolo di acqua insaponata e delle lavandaie al lavoro, che strizzano e detergono i «panni sporchi» di quegli altri, di quelli della Passeggiata. E' il rovescio della medaglia, Nizza vecchia: le strette strade, le case alte, buie e umide. I «carruggi» privi di sole e di aria, ignorati dai turisti, ospitano una vita colorita e miserabile: i venditori di «farinata» calda, i ragazzini che giuocano alla morra, ecc.

Poi inizia la «festa». L'ultima parte di *A' Propos de Nice* è dedicata alla sfilata dei carri di Carnevale e ci «documenta», con una potente descrizione, l'euforia e l'erotismo che la festa determina e tradisce. Dietro la coreografia dei fantocci e dei carri, infatti, si cela l'unico vero sentimento di questa gente. Qui Vigo è veramente riuscito a svelare «lo spirito di una collettività da una delle sue manifestazioni puramente fisiche». L'erotismo viene tosto denunciato dall'osceno dimenamento delle ragazze, dalle occhiate significative delle vecchie signore. Inquadrato di sotto in su e con un effetto di rallentato, Vigo ci mostra un gruppo di ragazze che sfoggiano ogni loro più riposta intimità sgambettando dall'alto di un carro mascherato; e subito dopo «monta» una sequela di ciminiere, pure angolate dal basso, interpretabili senza esitazione come simboli fallici, intercalando aperte espressioni di diletto

della vecchia dama che non ha pensato ad altro in tutta la sua vita. I fiori, sulla Passeggiata, si sprecano: li buttano le ragazze dai carri, i passanti alle ragazze. I marciapiedi ne sono ricoperti. Anche il bassotto se ne inebria, ne regge alcuni tra i denti. Una breve inquadratura di contadine che questi fiori hanno raccolto nei campi, schiene curve e membra affaticate, fa cadere nel montaggio una nota di duro contrasto.

Alla fine, le ciminiere tornano ad essere i segni del lavoro, di quel lavoro che la Nizza turistica ignora e vuol far dimenticare ai suoi visitatori, così come voleva ignorare e far dimenticare il senso della presenza della squadra navale nella rada. Le ciminiere incombono nel quadro e vi indugiano fino alla fine: ciminiere scure, tra nuvole di fumo, « minacciose al di sopra di questa assurda allegria » (8).

E quando *A Propos de Nice* finisce, possiamo davvero dire che questo mondo ci si è esibito « suo malgrado, al di là delle apparenze ». Abbiamo assistito « al processo di un certo mondo » e siamo in grado di riconoscere, con Vigo, che « in effetti, una volta indicata l'atmosfera di Nizza e lo spirito della vita che lì — come altrove, ahimè! — si conduce, il film tende alla generalizzazione dei volgari piaceri posti all'insegna del grottesco, della carne e della morte; che sono gli ultimi sobbalzi di una società che si stordisce fino a darvi la nausea e a farvi complici di una soluzione rivoluzionaria ».(3)

Corrado Terzi

(8) Botis Kaufman: *Un Génie lucide* (in Ciné-Club, febbraio 1949).

Jean Vigo e la critica

Dell'importanza di Jean Vigo e della sua Opera, la critica si è accorta solo da pochi anni, precisamente da quando, all'indomani della Liberazione, la censura francese tolse il veto a *Zéro de Conduite*. Fino a quella data, la letteratura critica su Vigo si limitava a ben poca cosa.

Come mai, vien fatto di chiedersi, la critica non fu tentata se non dopo molto tempo e solo in seguito a particolari circostanze, dallo studio di una personalità tanto significativa? Ne era impedita, forse, dall'impossibilità di vedere il censurato *Zéro de Conduite*, film senza alcun dubbio indispensabile alla comprensione e allo studio dell'intera produzione poetica dell'Autore? Henri Storck e P. E. Sales-Gomes in « Nought for Behaviour » (1), ricordando l'incomprensione e l'ostilità da cui fu circondato *Zéro de Conduite* al suo apparire, precisano che il veto non aveva impedito che, dal 1933 in poi, il film circolasse, « lentamente ma continuamente », nei circoli del cinema francesi. Dunque, almeno in Francia, non era impresa impossibile lo studio di Vigo.

Perchè, allora, torniamo a chiederci, per molti anni, cioè dal periodo dell'attività pratica di Vigo alla fine dell'ultima guerra mondiale, la critica, almeno quella francese, dalla quale era logico, visto lo stato delle cose, attendersi un poco di sollecitudine, si è così scandalosamente disinteressata dei film di Vigo?

Questo interrogativo non è suggerito da una curiosità fuori luogo: chiunque oggi intraprenda uno studio dell'opera di Vigo non può evitarlo.

Non mancò di porselo Glauco Viazzi, nel suo notevole studio pubblicato quattro anni or sono (2); nè, più di recente, Sales-Gomes (3).

« Di solito — scrive Glauco Viazzi — le testimonianze critiche su Jean Vigo sono, oltrechè insufficienti, anche insoddisfacenti. Vi è sempre in esse una posizione quasi d'obbligo: il rimpianto per la prematura morte del regista; e questo suo passaggio obbligato, in realtà, copre una finzione morale e sociale, vale a dire

(1) V. Bibliografia in appendice.
(2) « A proposito di Jean Vigo ». V. Bibliografia in app.
(3) « L'Oeuvre de Vigo et la critique historique ». V. Bibliografia in appendice.

pratica. Sviluppando il tema sentimentale, commemorativo, celebrativo, si riesce a sottacere la polemica essenziale di Vigo, la natura particolare della sua rivolta, e gli sviluppi dell'intimo processo dialettico della sua arte. (Le storie del cinema) francesi, che logicamente dovrebbero essere le più sostanziose al riguardo, si limitano a notazioni alquanto affrettate. Anche se non del tutto superficiali, i giudizi che vi sono contenuti si distinguono per le loro limitazioni: ne risultano riconoscimenti parziali, in cui l'esposizione letteraria ed estetica soverchia le possibilità d'analisi, onde viene a mancare la probabilità di toccare il centro vivo dell'opera, metterne alla luce la reale consistenza ».

A sua volta, il Sales-Gomes (4), riferendosi al materiale critico di questo periodo, osserva che « les études sur Vigo sont rares et pauvres. Les textes des historiens de l'époque sont peu signifiants même si on les considère comme des amorces ». Caratteristica di questi affrettati giudizi è che « on est plein de respect pour ce que Vigo aurait pu être. On regrette qu'il n'ait pu qu'amorcer son oeuvre. On attache beaucoup d'importance aux défauts de ses films qu'on situe à l'avant-garde ».

Così, se non fa meraviglia che l'italiano Francesco Pasinetti, nel 1939 (5), si sia limitato ad una pura e semplice registrazione dei titoli di film che non aveva potuto vedere, può invece stupire il comportamento dei critici francesi « attitrés », la cosidetta critica « ufficiale » e riverita. Vediamo, per esempio, il Charensol. Il suo « Panorama du Cinéma », pubblicato nel 1930 (6), « ne pouvait pas mentionner Vigo — ricorda Sales-Gomes (7) —, mais la mort du réalisateur a permis à ce critique de donner une première vision d'ensemble de son oeuvre dans les limites d'un article de journal (8), et en plein dans le ton de l'époque ». L'articolo è del 1934. L'anno dopo, nella seconda edizione aggiornata del « Panorama » (9), il Charensol vi ricopierà il sugo dell'articolo e si riterrà soddisfatto di queste espressioni:

« *A Propos de Nice*, un documentaire où Jean Vigo manifeste cet esprit satirique qui s'affirmera plus tard, avec *Zéro de Conduite* et *Le Chaland qui passe* » (10). « Des tous les jeunes celui qui était doué de la personnalité la plus originale c'était inconte-

(4) Art. cit.
(5) « Storia del Cinema dalle origini a oggi », edizioni di « Bianco e Nero », Roma, 1939.
(6) Editions Kra, Parigi.
(7) Art. cit.
(8) V. Bibliografia in app.
(9) « 40 Ans de Cinéma ». V. Bibliografia in app.
(10) Op. cit. pag. 201.

stablement Jean Vigo: il avait débuté par un documentaire satirique (...), puis il réalisa *Zéro de Conduite* qui fut interdit par la censure. *L'Atalante,* projété sous le titre *Le Chaland qui passe,* était, sa première oeuvre importante. Par son atmosphère étrange, le mélange de bouffon et de tragique qu'il présente, c'est une des oeuvres les plus curieuses que le cinéma français nous ait données. Au cours des prises de vues de ce film, Jean Vigo tomba malade; il est mort à 29 ans, avant d'avoir pu donner sa mesure» (11).

Nel 1939, in un trattato edito a Bruxelles (12), Carl Vincent si dimostrerà meno tepido, ma il suo tentativo di definire sommariamente la poetica di Vigo è per lo meno infelice nella scelta degli aggettivi: «raffinée et brutale» la visione di *A Propos de Nice, Zéro de Conduite* meno importante dell'*Atalante,* che sarebbe «l'oeuvre capitale», dove «le tragique se mêlait au bouffon» (il Charensol aveva scritto: «le melange de bouffon et de tragique»: coincidenze?) e che conterrebbe «sensations troubles».

Bardèche e Brasillach, nell'edizione del 1943 della loro «Histoire» (13), sono i soli storici francesi a dedicare a Vigo qualcosa più delle solite dieci righe, ma la loro posizione è forse peggiore, perchè confusionaria e opportunistica, come quando si servono di *A Propos de Nice* per dir male del cinema americano e dei capitalisti ebrei. Per il resto, *A Propos de Nice* è un documentario «bien romantique», *Zéro de Conduite* un film di cui, «plus tard, les Américains reprendront (les) tableaux amers et violents» (!?) e *L'Atalante* la prova che Vigo «ne savait guère raconter»!!! (14). Si noti, per inciso, che non una virgola verrà mutata e non una parola aggiunta, a questa sfilza di perle, nell'edizione del 1948.

Questo è «le ton de l'époque», e si può dire che è un tono già notevolmente migliorato, se lo paragoniamo a quello dei primissini apprezzamenti apparsi sulla stampa, all'indomani, per esempio, della «prima» di un film come *Zéro de Conduite.*

Alla «prima» del 7 aprile 1933 era stato invitato un certo numero di persone importanti, ricordano Storck e Sales-Gomes (15): «a molti dei presenti il film non piacque. Quanto all'opinione di coloro che in quel tempo erano più in vista negli ambienti letterari e giornalistici, si può registrare il parere favorevole di Georges de la Fouchardière. Il giornalista che, nel settimanale satirico «Le Huron», si firma «Belzébuth», descrive il

(11) Op. cit. pag. 206.
(12) «Histoire de l'Art cinématographique». V. Bibliografia in app.
(13) «Histoire du Cinéma». V. Bibliografia in app.
(14) Op. cit. pagg. 188 e 274.
(15) V. nota (1).

vecchio scrittore che lascia la sua poltrona prima della fine « alzando le braccia al cielo, la barba irta e il cappello di traverso », dicendo agli amici intorno: « Scoli di lavandino! ».

« In quanto al soggetto, lo stesso articolista constatava che » (Vigo), avendo preteso di fare una storia di ragazzi, era invece riuscito a comporre un'inutile antologia dei brani di film d'avanguardia del periodo intorno al 1930 ». Nello stesso numero, sotto la rubrica « Dispiaceri della settimana », si cita il fatto che « Monsieur Vigo, figlio di Almereyda, si è di recente scatenato nel cinema. Ma ha strafatto ed è miseramente fallito ». La settimana dopo « Le Huron » rinnovò l'attacco: « Domani — esso profetizza scorrettamente — tutta la critica resterà senza fiato di fronte a un'opera insensata come *Zéro de Conduite* di Jean Vigo. Ma non esageriamo: questo film avrebbe potuto avere un reale significato cinematografico. Così com'è, è soltanto una ridicolaggine e noi abbiamo già espresso la nostra opinione in merito. E' giunto il momento in cui a un regista è più necessario avere del talento per fare un film commerciale che per fare uno dei cosidetti esperimenti d'avanguardia, per i quali tutti i fanatici dell'avanguardia vanno in visibilio ».

C'è davvero di che « restare senza fiato ». E se è vero che « questi estratti rivelano un aspetto dell'incomprensione da cui fu circondato, per diciassette anni, da parte della critica contemporanea », Jean Vigo, come annotano Storck e Sales-Gomes; gli esempi citati prima, i giudizi espressi dai critici più altolocati nei loro ponderosi trattati, completano questo aspetto e lo rendono eloquentissimo.

« Ce n'est pas le sort », dunque « mais la critique officielle qui a décidé de ne pas situer Vigo au tout premier rang » (16).

Dopo questo veloce spoglio delle principali schede della bibliografia di Vigo del periodo tra il 1933 e il 1945, il nostro interrogativo si è fatto trasparente, nè possono essere dubbi i termini della risposta. Se l'accesso alle opere era possibile, se ciò nonostante si preferiva parlarne il meno possibile, se aveva tanta importanza specificare ad ogni capoverso che Vigo era « il figlio di Almereyda », se alla critica si preferiva l'ironia e la perfidia o qualche superficiale e poco compromettente consenso « alle intenzioni » di un regista che « prometteva molto » ma che era morto « prematuramente »; se, insomma, l'incomprensione era così aperta, gli è che questa critica titolata e togata scopriva, comportandosi come si comportava, la propria impronta nettamente conservatrice

(16) Sales-Gomes, art. cit.

e reazionaria. Ad allontanare da Vigo questa gente intimamente legata agli interessi politici, ai pregiudizi e alla natura anticulturale di una classe e di un ambiente ben precisi, giocava l'atteggiamento stesso di Vigo, il suo totale rifiuto di ogni compromesso e di ogni ipocrisia, la violenta azione di rottura che i suoi film esercitavano in un momento in cui il mondo del cinema francese veniva energicamente manovrato verso posizioni di reazione aperta.

In una conferenza tenuta a Parigi nel 1933, Léon Moussinac era portato a dipingere la situazione in questi termini: « Beaucoup plus vivement que ces dernières années le cinéma exalte l'individualisme, la division du travail, le retour à la terre, le naturalisme, le sport et autres moyens de domination qu'il détourne à son profit; c'est ainsi que la représentation des diverses superstructures de la société bourgeoise, principalement avec les aspects de la religion, de la science et la morale de l'Etat avec sa police et sa justice, sa famille, sa patrie, est plus marquée encore dans les films produits. Il arrive même qu'on attaque les ouvriers et le communisme, comme dans *David Golder*, dans *Cognasse*.

« La Messe du Cinéma, organisée chaque année à l'Eglise de la Madeleine, par le Comité Catholique du Cinéma, prend une ampleur de propagande considérable: tous les représentants officiels de la cinématographie et du gouvernement assistent à cette cérémonie à laquelle l'Eglise donne un caractère solennel par la présence des plus grands prélats.

« Le cinéma catholique réalise un grand nombre de films avec la collaboration de l'industrie qui y trouve son profit. Il publie son hebdomadaire *Choisir* où la critique des films de la semaine est faite avec le souci de reinsegner les familles sur ce qui est *bien* et ce qui est *mal*. Les patronages catholiques utilisent largement le film sur pellicule 16 mm. dont le réseau de distribution est parfaitement organisé.

« Le film fasciste, à proprement parler, n'a pas encore fait son appartion sur l'écran français, mais il ne saurait tarder. N'y trouvons-nous pas un singulier encouragement déjà dans un journal, *La Critique cinématographique*, où on pouvait lire, il y a quelques jours, ceci: « Le cinéma français, dont l'action sur les masses est considérable, aura bientôt à prendre parti (sic)... Que chacun sache bien, dès à présent, qu'en face des dictatures voisines, la France ne peut être sauvée que par une dictature... qu'on commence à nous montrer partout, dans les actualités, sur nos écrans, Mussolini et Hitler; c'est par des exemples qu'on agit le mieux sur l'esprit d'un peuple ».

« Naturellement, il a été possible de voir ces dernières années

quelques films non conformistes, mais ils deviennent de plus en plus rares. Les films américains *Je Suis un Evadé, La Foule, Solitude* et *Les Lumières de la Ville*, les films de Stroheim tels que *Mariage de Prince, No Man's Land* de Trivas, *La Tragédie de la Mine* de Pabst, *Kühle Wampe* de Dudow et Brecht, *A Nous la Liberté* de René Clair, *L'Age d'Or* de Bunuel, *A Propos de Nice* de Jean Vigo et Boris Kaufman, les film de Joris Ivens, Jean Lods, de Prévert, ont naturellement obtenu peu de succès, en raison du conformisme de la masse des spectateurs, intoxiquée déjà, et qui ne conçoit pas encore aisément qu'il puisse exister une autre idéologie que l'idéologie capitaliste » (17).

Ecco entro quale clima culturale e politico vedevano il giorno i film di Vigo. E nella massa di spettatori « intossicati », di quelli che non riuscivano ad ammettere altra ideologia di quella capitalista, possiamo mettere tranquillamente almeno una parte di quei critici di cui abbiamo ricordato i giudizi. Gli altri erano fra coloro che quella intossicazione contribuivano a diffondere. Il giudizio di costoro, « nella sua studiata e ostentata *obiettività*, falsa la sostanza dei film » (18) e ciò avviene per due ragioni: perchè quei critici non sono tali (che cosa può capire chi sostiene che Vigo « ne savait guère raconter »?) e perchè per loro Vigo era un comunista. Tanto bastava perchè i suoi film diventassero dei pericolosi strumenti di perturbazione dell'ordine pubblico e mentale da difendere. In realtà, Vigo non fu mai iscritto ad Partito comunista francese, ma « non si limitava alla protesta fatta *en artiste*: si poneva su un terreno concreto di lotta » (19). Aveva aderito, per esempio, all'« Association Ecrivains et Artistes Revolutionnaires ». Ciò bastava ai prudenti per giustificare il proprio disinteresse e agli altri per alimentare le accuse. E ad accrescere la barriera del silenzio giovò la firma apposta da Vigo al « Manifesto » redatto in occasione del colpo di stato fascista del febbraio 1934, il cui testo incitava all'unità d'azione della classe operaia e allo sciopero generale. Con Vigo, avevano firmato, oltre ai surrealisti, Yves Allegret, Roger Blin, Louis Chavance, Pierre Chenal, Paul Grimault, Jacques e Pierre Prévert.

« Vigo portava avanti, e col suo atteggiamento sociale e con la sua attività artistica, una morale troppo evidente; colpiva, direttamente o indirettamente, con troppa risoluzione e umore il

(17) « L'Age Ingrat du Cinéma », Editions du Sagittaire, Parigi. 1946 (trad. italiana di Corrado Terzi, « L'Età ingrata del Cinema », Poligono editrice, Milano, 1951).
(18) Glauco Viazzi, art. cit.
(19) Glauco Viazzi, art. cit.

gusto, le consuetudini, la cultura, l'arte e l'esistenza stessa di quella società, perchè sopra di essa le sue immagini torbide e dense, feroci e strazianti, potessero scivolare *sans accroche;* perchè egli potesse venire accettato almeno da quella spericolata e « intelligente » alta-borghesia francese oscillante, in quegli anni, tra il terrore della rivoluzione e il gusto dell'atteggiarsi a « bolscevico da salotto » (20).

Persino in un periodico specializzato e « autorevole » come la « Revue du Cinéma » di Jean-George Auriol non è possibile trovare, tra il 1930 e il 1933, una riga per Vigo! E sono, del resto, così precisi la classe, l'ambiente, la mentalità contro cui è rivolto l'attacco dei film di Vigo, che anche oggi, ovunque il pubblico vi si riconosca, le sue reazioni sono le stesse. Basti ricordare, per tutte, una burrascosa proiezione milanese del 1946, in occasione del « Festival 50 Anni di Cinema ».

Così, mentre Vigo dava al cinema francese alcuni dei suoi più sicuri titoli di merito, ne veniva ricambiato nella maniera che abbiamo visto. Solo una leva di critici che, alla preparazione filologica ed estetica, unisse un chiaro, aperto orientamento democratico, progressivo (in senso culturale, almeno — è quanto basta); e solo una situazione storica e politica profondamente rinnovata, avrebbero potuto creare l'ambiente adatto a uno studio serio e appassionato dell'opera di Jean Vigo. Ma prima di poter assistere al concretarsi di una simile situazione, bisognerà attendere fino alla Liberazione; fino a quando, nel 1945, una commissione di censura insolitamente composta, in parte, di persone oneste, toglierà l'assurdo veto che aveva colpito *Zéro de Conduite* tredici anni prima (21).

A partire da questa data, grazie al rapido moltiplicarsi, in Francia, in Italia e altrove, dei circoli del cinema e delle rassegne retrospettive, i film di Vigo vedranno accrescersi ogni giorno più la schiera degli spettatori — e la critica nuova, di fronte alla crescente diffusione dei testi, sentirà lo stimolo a fornire una letteratura finalmente impegnata.

Per concludere l'esame delle principali schede bibliografiche del periodo precedente la Liberazione, restano da ricordare due articoli — di Alberto Cavalcanti e di Siegfried Kracauer — la cui serietà prova che lo studio di Vigo era solo una questione di com-

(20) Glauco Viazzi, art. cit.

(21) A proposito di questo veto, cfr.: Georges Sadoul, « La Censure instrument de la Police » (V. Bibliografia in app.) e, sulla censura francese del 1945, anche « Quand j'étais censeur », in « L'Ecran Français », Parigi, 10-16 gennaio 1951.

petenza e di volontà; mentre il fatto che non siano opera di autori francesi aggiunge sconforto a desolazione. Dell'articolo di Cavalcanti ci informa Sales-Gomes, che lo ritiene « bien plus intéressant, en tant que direction, et malgrés toutes sortes de limitations », dei giudizi francesi (22). L'articolo di Kracauer, ripubblicato poi in varie sedi e ripropostici di recente in una monografia su Vigo edita dal « British Film Institute » (23), è — per quel che ci consta — l'unico ad analizzare lo stile dell'autore dell'*Atalante* con proficui risultati di chiarezza.

Nel dopoguerra, la bibliografia di Vigo si accresce notevolmente e rapidamente. Non c'è rivista di cinema, si può dire, che non ne abbia parlato poco o tanto. E ne parla anche la stampa non specializzata, quotidiana e settimanale, e le riviste di cultura.

In questa seconda fase degli studi, Sales-Gomes vede la tendenza « à considérer l'oeuvre telle qu'elle est comme achevée et comme un tout cohérent » (24), laddove la prima fase giungeva al massimo ad apprezzare il « frammento », come nel ricordato studio del Kracauer, che di *Zéro de Conduite* ammira solo alcuni momenti; ma oltre alla volontà di giungere ad una soddisfacente sistemazione critica, esiste ora — come logica conseguenza — anche la preoccupazione, d'ordine filologico, di conoscere a fondo sia la bibliografia di Vigo sia la genesi dei suoi film. Esistono al riguardo alcune voci fondamentali.

Per la sistemazione critica, gli scritti di Glauco Viazzi (25); per la documentazione, i numeri speciali delle riviste francesi « Ciné-Club » e « Positif » (26).

Degli scritti di Viazzi, il suo studio pubblicato su « Bianco e Nero », benchè del 1949, rappresenta ancor oggi il saggio più convincente sul film di Vigo. Peccato che il critico, a quella data, non conoscesse ancora *A Propos de Nice* e *Tariss*. Tuttavia, pur limitandosi all'analisi delle due opere maggiori, Viazzi riesce a dare una sistemazione a tutta una serie di giudizi espressi negli ultimi tempi in Italia e fuori, elimina non pochi equivoci tramandati dai vari Charensol pre-bellici e discute alcune interpretazioni per lo meno superficiali — oppure troppo partigiane, sul tipo di quella avanzata dall'anarchico Carlo Doglio (27). A parte la felice esposizione del suo personale pensiero in merito, il Viazzi offre la prima convincente esegesi dei nessi d'interdipendenza ideologica

(22) Art. cit.
(23) « Jean Vigo » di Joseph e Harry Feldman. V. Bibliografia in app.
(24) Art. cit.
(25) V. Bibliografia in app.
(26) V. Bigliografia in app.
(27) V. Bibliografia in app.

invenibili nei due film principali. E' invece eccessivo, forse, questo studio, quando tende ad agire criticamente sui testi come se l'opera di Vigo fosse, nell'insieme, un tutto finito e *L'Atalante* la conclusione di una parabola creativa. L'opera di Vigo, in realtà, non può esser vista, forzatamente, che come una progressione, una serie di ricerche, certo fertilissime di risultati. Essa è un susseguirsi di scoperte e di conquiste, ma non si può considerarla una esperienza poetica giunta *coscientemente* ad una qualsiasi conclusione. L'esame anche affrettato dei progetti di film (i suoi quattro *scénarios* ora pubblicati, per esempio) ci dice che l'esperienza cinematografica di Vigo era, nel 1934, solo al suo esordio.

Che lo studio di Vigo necessiti di nuove attenzioni e richieda una partenza del tutto esente da premeditati schematismi, lo dimostra il materiale pubblicato nel maggio scorso da « Positif ». Il grosso fascicolo allestito dalla rivista lionese è senza dubbio il più importante contributo documentario in merito. Vi troviamo una serie di inediti preziosi: gli appunti di *Chauvinisme, Au Café, Lignes de la Main* e *Lourdes,* i testi delle « présentations » di *A Propos de Nice* (noto, fino a ieri, solo nella parte pubblicata da « Ciné-Club ») e di *Zéro de Conduite* e ampi estratti del *Journal d'enfant* (1918-19); oltre ad una serie di « témoignages » del cui valore fanno fede i nomi degli autori: Jean Colin (il compagno di scuola di cui Vigo ricordò l'amicizia e le imprese in *Zéro de Conduite*), Jean Dasté, Claude Autant-Lara, Albert Riera, Claude Vermorel. E oltre ad alcuni saggi critici e biografici (uno di Bernard Chardère ricco di lettere ed estratti di lettere di Francis Jourdain, Michel Simon, Boris Kaufman, Henri Storck e Jean Painlevé) e a un gruppo di testi sui rapporti di lavoro tra Vigo e Maurice Jaubert, il testo della canzone rivoluzionaria composta da Charles Goldbatt per i piccoli ribelli di *Zéro de Conduite* (28).

In uno degli studi pubblicati da « Positif », quello di Sales-Gomes, l'autore dedica la maggior parte dello spazio al citato saggio del Viazzi, di cui discute il pensiero e i giudizi, non dimo-

(28) Il testo della canzone scritta da Charles Goldblatt è il seguente:
Il y a des gars dans une école - Qui s'en vont chercher des grains - Qui s'en vont cueillir des pains - Pains d'anis, le riz à la colle - Les petits pois, les grosses pommes - Les petits pois - Les grossse pommes - Il sont couru vers la grande ville - Avec des ailes de hannetons - Ils croisèrent des moucherons - Et ce fut la guerre civile - La guerre civile.

(Refrain) Nos pieds pas pour de rire - Nous nous en servirons - Marcher nous marcherons - Nager nous nagerons - Voler nous volerons - Les mains sales ça veut rien dire - Eh! Bien, nous les couperons - Avec un grand couteau.

Leur beau drapeau dans la bataille - A volé aux quatre vents -

strandosene, in fine, troppo entusiasta, ritenendolo « irrémédiablement compromis par le fratras idéologique » (29).

Il Sales-Gomes ha acquisito, da alcuni anni a questa parte, un ruolo di particolare importanza negli studi su Vigo; ma, più che un critico, pare debba esser considerato un eruditissimo storico. Il suo lavoro d'interpretazione dei testi filmici ebbe modo di svolgersi con proficui risultati nel 1949, quando la « Cinémathèque Française » gli affidò il compito di ricostrire il montaggio dell'*Atalante* (di cui non si erano trovati i negativi originali) sulla base delle diverse edizioni in circolazione. Di questo lavoro squisitamente filologico ci dà ampia notizia Panfilo Colaprete nella sua « Cronaca dell'edizione critica dell'*Atalante* » (30).

E' noto che *L'Atalante* (come *Zéro de Conduite*) non ebbe la stesura prevista da Vigo. Ma, mentre di *Zéro de Conduite* non è ancora stato possibile ricostruire, per quel che ci consta, una versione vicina il più possibile alla primitiva, migliore di quella in circolazione; dell'*Atalante* il Sales-Gomes, assistito da un gruppo di esperti con a capo Henri Langlois, Conservatore della famosa « Cinémathèque » di Avenue de Messine, tentò una minuziosa ricostruzione (31).

« Restituire *L'Atalante* alla sua integrità originale, quale Vigo volle nelle riprese e nel montaggio — scrive il Colaprete, non fu lavoro facile nè i risultati definitivi. Quando (si) decise di procedere alla ricostruzione del film su basi filologiche, dell'*Atalante* circolavano diverse copie solo in alcune sequenze identiche. Dello *Chaland qui passe* commerciale rendeva esauriente testimonianza un'edizione in 16 mm. in cui potevano ravvisarsi tutti gli snaturamenti cui era stata sottoposta l'edizione originale: dall'interpolazione delle musiche di Bixio ai tagli copiosi, alle non rare inversioni di montaggio. Dell'*Atalante* originale circolavano poi due edizioni diverse, l'una aderente alle intenzioni di Vigo, ma mutilata di molte sequenze (al punto da rendere più volte enigmatico il filo narrativo dell'opera), l'altra risultante dalla combinazione non rigorosa dell'*Atalante* con *Le Chaland qui passe* ». Il Colaprete registra con cura, nel suo scritto, le principali fasi del lavoro, de-

Par derriere et par devant - Ils ont de la mitraille - Des petits pois des éléphants - Des petits pois - Des élephants - Les joues et les fesses pâlies - Nos braves n'ont pas rougi - Et les voilà repartis. (Variante) Ce sont les gars de notre école - Qui ont gagné la partie - Et les voilà repartis - Hardi les gars chacun son rôle (bis).

(29) Art. cit.

(30) V. Bibliografia in app.

(31) Nell'art. cit., l'Autore parla di una parziale restaurazione dell'*Atalante* fatta nel 1940.

scrivendo le varie fasi della ricostruzione. Per questo lavoro fu preziosa l'assistenza di Claude Aveline, mentre la casa di noleggio che ancora possedeva i diritti sul film mise a disposizione le varie edizioni in suo possesso, nonchè « sedici scatole contenenti i negativi delle code scartate nel corso dei vari montaggi » (32). Il risultato di questa encomiabile fatica venne esposto al Festival di Antibes del 1950. Nel corso di esso, un collaboratore di Langlois avvertì gli interessati che il negativo originale del film che sembrava perduto, era stato ritrovato dietro indicazioni di Albert Riera. « Questo permetteva di ottenere una nuova copia, pur se non definitiva. Comunque, la migliore a tutt'oggi » (33). Auguriamoci di vederla, un giorno o l'altro!

Un contributo storico di grande importanza pare debba essere quello ancora inedito, in gran parte, di Sales-Gomes, di cui da tempo si aveva notizia e di cui troviamo menzione sul citato numero di « Positif » (34). La parte riguardante *Zéro de Conduite* fu pubblicata in Inghilterra due anni fa (35). Il Sales-Gomes vi ricostruisce tutta la storia del film, da come e perchè si concretò l'idea del soggetto al come fu finanziato e realizzato, da come avvennero le riprese ai molti dilemmi sorti nel montaggio, alla registrazione delle musiche, ecc. E poichè abbiamo già accennato al montaggio dell'*Atalante,* conviene ora, rifacendosi ai ricordi del Sales-Gomes,vedere le traversìe vissute da *Zéro de Conduite* a riprese ultimate.

« Montato sul primo abbozzo, Vigo si rese conto che il film era troppo lungo, nonostante i tagli nel copione e tutte le scene soppresse durante la lavorazione. Bisognava tagliare altri trecento metri. Ma questa volta si trattava di amputare qualcosa che aveva già vita. Vigo dovette prendere una difficile decisione. O rispettare la continuità del racconto, salvando allora le sequenze e le inquadrature che erano fondamentali per la chiarezza del film, indipendentemente dalla loro qualità; oppure scegliere i pezzi più genuini e le scene meglio riuscite, senza badare troppo alla continuità. Indubbiamente, per ragioni pratiche, egli non poteva sperare di dare alla sua opera la forma ideale, perciò si vide costretto a scegliere tra unità d'azione e unità di stile. Scelse la seconda via, rassegnandosi, se così si può dire, a introdurre qualche didascalia esplicativa. (...). Il *Zéro de Conduite* che vediamo oggi è, in alcuni punti, ancora più incompleto della versione originale del

(32) Colaprete, art. cit.
(33) Colaprete, art. cit.
(34) V. Bibliografia in app.
(35) V. Bibliografia in app.

1933. Non solo mancano delle inquadrature, ma almeno un'intera sequenza è scomparsa. E' la sequenza in cui Caussat, nel refettorio, di ritorno dall'aver trascorso la giornata in casa del suo guardiano, offre ai suoi amici una rappresentazione mimica della avventura che pretende di aver avuto con la bambina e, per convincerli, esibisce un pezzo di spago sfilacciato che spaccia per una ciocca di capelli ».

Lo scritto del Sales-Gomes è molto interessante anche dove riferisce di alcune sequenze soppresse in fase di sceneggiatura e delle cause materiali, estranee alla volontà del regista, che portano a certi poco chiari risultati narrativi (come la scena in cui Caussat è nella casa del suo sorvegliante) « (...) Vigo avrebbe voluto che gli avvenimenti avessero nel suo film una precisione e una chiarezza assolute ». Scrivendo il *treatment* egli aveva specificato che « in tutto il film il soggetto sarà strettamente legato alla vicenda quotidiana della scuola, sviluppandosi in un crescendo ritmico durante la preparazione della festa e nel piccolo scandalo che scoppia all'improvviso tra Tabard e gli insegnanti ». Nell'edizione che conosciamo, siamo ben lungi dal poter rilevare delle preoccupazioni di crescendi ritmici o qualcosa che costituisca una progressione, primordiale ma buona. Lo stile di Vigo ci chiede, per così dire, di leggere tra le immagini ».

Ed è per lo meno commovente vedere come Vigo riuscì a rimediare, con la sua genialità, non solo a quelle insufficienze tecniche che in un esordiente non potevano mancare e che sarebbe sciocco non vedere, ma anche alle insufficienze tecniche dei mezzi messi a sua disposizione, come la registrazione sonora, per esempio. Il Sales-Gomes è assai preciso su questo come sugli altri punti della sua esposizione.

Per terminare questa rassegna bibliografica, ci restano da ricordare due recenti contributi italiani: l'opuscolo edito dalla Federazione Italiana dei Circoli del Cinema nell'aprile 1952 e un quaderno del « Cineclub Controcampo » di Firenze, del maggio dello stesso anno. Entrambe queste pubblicazioni furono suggerite dalla necessità di accompagnare il « Festival Vigo » (36) distribuito dalla F.I.C.C. con un complesso d'informazioni storico-critiche che permettessero ai soci dei circoli una comprensione agevole di film indubbiamente lontani da ogni anche più disincantata consuetudine spettacolare (37).

Corrado Terzi

(36) Composto di *A. Propos de Nice, Zéro de Conduite. L'Atalante.*
(37) I due opuscoli sono: « Jean Vigo » di Corrado Terzi e « Jean Vigo » di Panfilo Colaprete. V. Bibliografia in app.

Elementi per una bibliografia di Jean Vigo

Articoli (studi, documenti, citazioni).

JAMES AGEE: *« Zéro de Conduite » and « L'Atalante »*. In « The Nation », (USA), 5 e 12 luglio 1947.
Ristampato in « Jean Vigo » di Joseph e Harry Feldman (V. Monografie).

HENRI AGEL: *Ces Enfants...* In « Ciné-Club », Parigi, marzo-aprile 1951.
Contiene alcune osservazioni su « Zeró de Conduite ».

BARTHÉLEMY AMENGUAL: *Sur Jean Vigo* (1905-1934). In « Travail et Culture », Algeri, 1951.
Ristampato, col titolo « Jean Vigo, una stagione d'inferno » (in una traduzione sensibilmente mutilata), in « Film-critica », Roma, novembre dicembre 1951.

BARTHÉLEMY AMENGUAL: *Essai pour situer Jean Vigo*. In « Positif », Lione, maggio 1953.

CLAUDE AUTANT-LARA: *Les débuts de Jean Vigo*. In « Positif », Lione, maggio 1953.

CLAUDE AVELINE: *Présentation de Jean Vigo*. In « Ciné-Club », Parigi, febbraio 1949.

CLAUDE AVELINE: *« Une plume illustre... »*. In « Positif », Lione, maggio 1953.

BALDO BANDINI: *Sentimento della casa*. In « Film d'oggi », Milano, 29 giugno 1946.
Contiene alcune osservazioni sulla scenografia dell'*Atalante*.

GEORGE BARBAROW: *The Work of Jean Vigo*. In « Politics » (USA), inverno 1948.
Ristampato in « Jean Vigo » di Joseph e Harry Feldman (V. Monografie).

EZIO BASSANI: *Jean Vigo, regista esemplare*. In « Il Contemporaneo », Varese, 15 febbraio 1953.

« BELZÉBUTH »: (articolo su Vigo). In « Le Huron », Parigi, 13 aprile 1953.
Citato in « Nought for Behaviour » di Henri Storck e P. E. Sales-Gomes (V. Articoli).

ALBERTO BLANDI: *I poveri non sono matti*. In « Rassegna del Film », Torino, gennaio 1953.
Un confronto tra « Zéro de Conduite » e « Miracolo a Milano » di Vittorio De Sica

FLEM BOLLINI e GUIDO GUERRASIO: *La Gran Fondo al Festival*. In « Nuovo Cinema », Milano, maggio-giugno 1946.

Contiene un giudizio su *Zéro de Conduite*.

PIERRE BOST: *« Zéro de Conduite » et Jean Vigo*. In « L'Ecran Français » Parigi, 28 novembre 1945.

JACQUES B. BRUNIUS: *Rise and Decline of an « Avant-Garde »*. In « Penguin Film Review », Londra, gennaio 1948.

E' la prima stesura, assai meno ampia, del saggio pubblicato da Roger Manvell, col titolo « Experimental Film in France », nella sua antologia « Experimental in the Film » (V. Libri).

Contiene alcune osservazioni su Vigo.

UGO CASIRAGHI: *Critici e buoi dei paesi tuoi*. In « Nuovo Cinema », Milano, maggio-giugno 1946.

E' una rassegna dei giudizi espressi dalla critica dei giornali quotidiani sui film esposti al « Festival 50 anni di cinema » dell'aprile. Alcuni dei giudizi citati interessano Jean Vigo e *Zéro de Conduite*.

UGO CASIRAGHI: *Conoscere il buon cinema*. In « La Lettura », Milano, 10 agosto 1946.

Interessa « *L'Atalante* ».

GIULIO CESARE CASTELLO: *Ricerca di un linguaggio*. In « Programma della Rassegna retrospettiva del Film d'avanguardia », edito dalla Cineteca Italiana di Milano; Milano, luglio 1951.

Interessa *A Propos de Nice* e *Taris*.

ALBERTO CAVALCANTI: *Jean Vigo*. In « Cinema Quarterly », Londra, inverno 1935.

Cfr.: « Remembrances of Jean Vigo » di Gyula Zilzer (V. Articoli).

BERNARD CHARDÈRE: *Jean Vigo parmi nous*. In « Positif », Lione, maggio 1953.

Contiene anche lettere ed estratti di lettere di Francis Jourdain, Boris Kaufman, Henri Storck, Jean Painlevé, Michel Simon e Albert Riera.

GEORGES CHARENSOL: *Jean Vigo*. In « L'Intransigeant », Parigi, 8 ottobre 1934.

PANFILO COLAPRETE: *A Propos de Nice*. In « Il Nuovo Corriere », Firenze, 27 aprile 1952.

PANFILO COLAPRETE: *« L'Atalante », o la rotta della felicità*. Il « Il Nuovo Corriere », Firenze, 1º maggio 1952.

Questo e i due articoli che precedono furono riuniti in un unico saggio, con l'aggiunta di alcuni capoversi inediti, sotto il titolo « Il cinema sociale di Jean Vigo », pubblicato in « Jean Vigo » di P. Colaprete (V. Monografie).

PANFILO COLAPRETE: *Cronaca dell'edizione critica dell'Atalante*. In « Jean Vigo », di P. Colaprete, edito dal « Cineclub Controcampo », Firenze, maggio 1952.

JEAN COLIN: *Jean Vigo au Lycée de Chartres*. In « Positif », Lione, maggio 1953.

LUIGI COMENCINI: *Scoperta di un regista: Jean Vigo.* In « Cinetempo », Milano, 6 dicembre 1945.
Ristampato parzialmente, sotto lo stesso titolo, in « Programma della Terza Mostra retrospettiva del Cinema », a cura di Eva Rognoni Randi, edito dalla Cineteca Italiana di Milano; Milano, maggio 1951.

LUIGI COMENCINI: *Il cinema si è fermato.* In « La Lettura », Milano, 20 aprile 1946.
Contiene alcune osservazioni su « Zéro de Conduite ».

JEAN DASTÉ: *En tournant « L'Atalante ».* In « Positif », Lione, maggio 1953.

CARLO DOGLIO: *« Zéro de Conduite » di Jean Vigo.* In « La Verità », Milano, 22 aprile 1946.
La recensione non è firmata.

CARLO DOGLIO: *Un regista anarchico.* In « Gioventù anarchica », Milano, 20 luglio 1946.
L'articolo è firmato con lo pseudonimo Guido Cenni.

CARLO DOGLIO: *« L'Atalante » di Jean Vigo.* In « *Cinema* », Milano, 15 giugno 1951.

ROY EDWARDS: *The Fifth Columnists.* In « Sight and Sound », Londra, luglio-settembre 1953.
Analisi comparata di « Zéro de Conduite », « Los Olvidados » di Luis Bunuel e « Jeux Interdits » di Réné Clément.

GIUSEPPE FERRARA: *Jean Vigo.* In « Film-critica », Roma, luglio-agosto 1953.

CHARLES GOLDBLATT: *Chanson de « Zéro de Conduite ».* In « Positif », Lione, maggio 1953.

GILLES JACOB: *Saint Jean Vigo, Patron des Ciné-Clubs.* In « Raccords », Parigi, primavera 1951.

GILLES JACOB: *Saint Jean Vigo.* In « Raccords », Parigi, primavera 1951.

MARTHE JAUBERT: *Jaubert et Vigo.* In « Positif », Lione, maggio 1953.

FRANCIS JOURDAIN: *Une Enfance.* In « Ciné-Club », Parigi, febbraio 1939.

BORIS KAUFMAN: *Un Génie lucide.* In « Ciné-Club », Parigi, febbraio 1949.

JOSEPH KOSMA: *Maurice Jaubert.* In « L'Ecran Français », Parigi, 19 giugno 1950.
Interessa Vigo per le musiche dei suoi film.

SIEGFRIED KRACAUER: *Jean Vigo.* In « National Zeitung », Basilea, 1° febbraio 1940.
Ristampato, con lo stesso titolo, in: « Hollywood Quarterly », Los Angeles, aprile 1947; « Film 1948 », Copenhagen, gennaio 1948; in « Jean Vigo » di Joseph e Harry Feldman (V. Monografie).

JACQUES LOEW: *Zéro de Conduite.* In « Paris-Cinéma », Parigi, 1946.
Ristampato, col titolo *« Zéro de Conduite » ripreso in Francia,* in « Film d'oggi », Milano, 18 maggio 1946.

ROGER MANVELL: *The Poetry of the Film.* In « Penguin Film Review », Londra, aprile 1948.
Contiene alcune osservazioni su Vigo.

ROGER MANVELL: *L'Atalante*. In « Sight and Sound », Londra, febbraio 1951.
Studio critico del film.

JEAN-PAUL MARQUET: *Sincerité et double jeu: d'un Duvivier à Jean Vigo*. In « Positif », Lione, giugno 1952.

GEORGE MORRISON: *The French Avant-Garde: Jean Vigo*. In « Sequence », Londra, inverno 1948-49.

ANDRÉ NÉGIS: (articolo su Vigo). In « Cinémonde », Parigi, 2 febbraio 1933.
Citato in « Nought for Behaviour » di Henri Storck e P. E. Sales-Gomes (V. Articoli).

JEAN PAINLEVÉ: *Rencontre avec Jean Vigo*. In « Ciné-Club », Parigi, febbraio 1949.
Ristampato, in parte, in « Jean Vigo e i Cineclub » di Mario Verdone (V. Articoli) e in « Filmografia di Jean Vigo » dello Stesso (m. v.) (V. Articoli).

GIAN CARLO POZZI: *Giunta a una biografia di Jean Vigo*. In « Bollettino di Cinema », periodico del Circolo del Cinema « La Cittadella », Bergamo, 13 novembre 1952. Riporta il testo di alcune lettere di Jean Vigo.

GIAN CARLO POZZI:
In « Rivista del Cinema Italiano », Roma, settembre 1953.

JACQUES PRÉVERT: *Une musique vivante*. In « Positif », Lione, maggio 1953.
La musica di Jaubert per i film di Vigo.

HENRY RAYNOUR: *Heaven Lies About Us*. In « Sight and Sound », Londra, dicembre 1950.
Contiene alcune osservazioni su « Zéro de Conduite ».

ALBERT RIERA: *L'improvisation chez Jean Vigo*. In « Positif », Lione, maggio 1953.

GEORGES SADOUL: *La Censure instrument de la Police*. In « L'Ecran Français », Parigi, 4-12 gennaio 1951.
Interessa il veto a *Zéro de Conduite*.

GEORGES SADOUL: *L'Avant-Garde en France et dans le Monde*. In « Ciné-Club », Parigi, ottobre 1948.
Interessa « *A Propos de Nice* ».

P. E. SALES-GOMES: *L'Oeuvre de Vigo et la critique historique*. In « Positif », Lione, maggio 1953.

P. E. SALES - GOMES: *Jean Vigo*. In « Bianco e Nero », Roma, agosto-settembre 1953.

PHILIPPE SAND: *La vie de Jean Vigo*. In « Positif », Lione, maggio 1953.

CLAUDE SOUEF: *Jean Vigo* (1905-1934). In « Ciné-Club », Parigi, febbraio 1949.

HENRI STORCK: *Journal*. Inedito.
Interessa la lavorazione dei film e la vita di Vigo. Citato in « Nought for Behaviour » di Henri Storck e P. E. Sales-Gomes (V. Articoli).

HENRI STORCK e P. E. SALES-GOMES: *Nought for Behaviour* (*A study of the Making of Jean Vigo's Film « Zéro de Conduite »*). In « The Cinema 1951 », edito a cura di Roger Manvell e R. K. Neilson Baxter, Penguin Books, Harmondsworth (Middlesex), 1951.

Ristampato (in un'approssimativa traduzione: un *monday* e un *sunday* divenuti dei *sabato*, ecc.) con il titolo « Jean Vigo, Zero in Condotta », in « Cinema », Milano, 31 maggio e 15 giugno 1953.

CORRADO TERZI: *Scoperta di Jean Vigo.* In « La Cittadella », Bergamo, 5 ottobre 1946.

CORRADO TERZI: *Vigo sfortunato regista.* In « Film Rivista », Firenze, 15 febbraio 1947.

CORRADO TERZI: *Jean Vigo e la critica.* In « Rivista del Cinema Italiano », Roma, settembre 1953.

CORRADO TERZI: *A propos de Nice.* In « Rivista del Cinema Italiano », Roma, settembre 1953.

GIORGIO TRENTIN: *A Propos de Nice, Zéro de Conduite.* In « L'Eco del Cinema », Roma, 15 ottobre 1952.

MARIO VERDONE: *Jean Vigo e i cineclub.* In « Il Progresso d'Italia », Bologna, 20 marzo 1949.

MARIO VERDONE: *Filmografia di Jean Vigo.* In « Bianco e Nero », Roma, marzo 1949.
La nota è firmata *m. v.*

MARIO VERDONE: *Jean Vigo.* In « Programma della Prima Mostra Retrospettiva del Cinema », a cura di Gaetano Carancini, edito dalla Cineteca Italiana di Milano; Roma, maggio 1949.

CLAUDE VERMOREL: *Images de Jean Vigo.* In « Positif », Lione, maggio 1953.

GLAUCO VIAZZI: *Un Festival per il Cinquantenario del Cinema.* In « Costume », Milano, marzo-aprile 1946.
Contiene un giudizio su *Zéro de Conduite.*

GLAUCO VIAZZI: *A proposito di Jean Vigo.* In «Bianco e Nero », Roma, marzo 1949.

GLAUCO VIAZZI: *A Propos de Nice.* In « Cinema », Milano, 15 giugno 1952.

JEAN VIGO: *Quelques lettres inédites presentées par Pierre de Saint-Prix.* In « Les Cahiers du Ciné-Club », Valence, aprile 1947.

JEAN VIGO: *Deux lettres.* In « L'Ecran Français, Parigi, 14 ottobre 1947.
Contiene una parziale riproduzione dell'epistolario di cui alla voce precedente.

JEAN VIGO: *Présentation de « A Propos de Nice ».* In « Positif », Lione, maggio 1953.
Il testo era già stato pubblicato, in parte, in: « Ciné-Club », Parigi, febbraio 1949 (col titolo « Vers un cinéma social »); « Bianco e Nero », Roma, marzo 1949 (col titolo « Verso un cinema sociale »); « Jean Vigo » di P. Colaprete (stesso titolo) (V. Monografie).

JEAN VIGO: *Présentation de « Zero de Conduite ».* In « Positif », Lione, maggio 1953.

JEAN VIGO: *Chauvinisme (Scénario).* In « Positif », Lione, maggio 1953.

JEAN VIGO: *Au Café (Notes pour un scenario).* In « Positif », Lione, maggio 1953.

JEAN VIGO: *Lignes de la main* (*Scénario*). In « Positif », Lione, maggio 1953.

JEAN VIGO: *Lourdes* (*Scénario*). In « Positif », Lione, maggio 1953.

JEAN VIGO: *Mon Journal* (*Janvier* 1918 - *Août* 1919). In « Positif », Lione, maggio 1953.

Si tratta dei seguenti estratti: « Premier Cahier » (dal'11 gennaio al 5 ottobre 1918), « Ma petite vie au collège de Millau et pendant les vacances » (dal 7 ottobre 1918 al 12 aprile 1919) e « Premier jour de vacances » (3 agosto 1919).

HERMAN G. WEINBERG: *Jean Vigo*. In « Cinema », Hollywood, 1948.

MARIAN HANNAH WINTERS: *Maurice Jaubert et « Zéro de Conduite »*. In « Positif », Lione, maggio 1953.

Estratto di una « memoria » sulla musica di Maurice Jaubert, depositata alla Sorbona di Parigi.

GYULA ZILZER: *Remembrances of Jean Vigo*. In « Hollywood Quarterly », Los Angeles, inverno 1947-48.

Ristampato in « Jean Vigo » di Joseph e Harry Feldman (V. Monografie).

In « L'Oeuvre de Vigo et la critique historique », P. E. Sales-Gomes (V. Articoli) scrive che quasi tutto l'articolo di Gyula Zilzer è un plagio di un articolo di Alberto Cavalcanti (V. Articoli) e ne dà una dimostrazione con il seguente confronto.

Cavalcanti: « Vigo inherited the strenght and energy of these men. He belonged to the vigorous and carefree type of Pyrenean mountaineers. He had the sense of scale, the feeling for the contrast between great and small which belongs to those who come from little isolated countries ».

Zilzer: « Vigo inherited the strenght and energy of his forefathers and the carefreeness of the mountaineers of the Pyrenees. He had a sense of the contrast between great and small, and the feeling of isolation and helpfulness that belongs to those come from small, isolated mountain communities ».

Monografie (opuscoli, quaderni, numeri speciali).

Ciné-Club, « Organe de la Federation Française des Ciné-Clubs », anno 2°, num. 5, febbraio 1949, Parigi.

Numero speciale, dedicato a Jean Vigo. Contiene: *Vers un cinéma social di* Jean Vigo, *Présentation de Jean Vigo* di Claude Aveline, *Une Enfance* di Francis Jourdain, *Rencontre avec Jean Vigo* di Jean Painlevé, *Un Génie lucide* di Boris Kaufman e una bio-filmografia stabilita da Claude Souef; più 6 ill. n. t.

JOSEPH e HARRY FELDMAN: *Jean Vigo*. « New Index Series », num. 4, edito da Herman G. Weinberg per il « British Film Institute », Londra, s. d. (ma 1951).

Contiene: *Episodes in a Short Life*, *Vigo's Films*, *Projects*, *Vigo's Qualities*, *Vigo's Financing*, *Vigo and the French Realistic Tradition*, *Vigo's Influence* di Joseph and Harry Feldman, *« Zéro de Conduite » and « L'Atalante »* di James Agee, *The Work of Jean Vigo* di George Barbarow, *Remembrances of Jean Vigo* di Gyula Zilzer e *Jean Vigo* di Siegfried Kracauer; più 20 ill. f. t.

CORRADO TERZI: *Jean Vigo*. Opuscolo edito dalla Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, Roma, con la collaborazione del Circolo del Cinema « La Cittadella » di Bergamo. Stamperia Conti, Bergamo, aprile 1952.

Contiene: una notizia biografica, uno studio di *A Propos de Nice*, i soggetti, note sulla lavorazione e le analisi critiche di *Zéro de Conduite* e *L'Atalante*, i dati tecnici dei tre film, i progetti di Vigo e una bibliografia; più 4 ill. n. t. e una f. t.

PANFÌLO COLAPETRE: *Jean Vigo*. Quaderno edito dal « Cineclub Controcampo » di Firenze, maggio 1952.

Contiene: *Verso un cinema sociale* di Jean Vigo, *Il cinema sociale di Jean Vigo* e *Cronaca della edizione critica dell'« Atalante »* di Panfilo Colaprete, una nota bio-filmografica, una bibliografia e una breve cronistoria delle proiezioni de film; più 9 ill. f. t.

Positif, « Revue périodique de cinéma », anno 2º, num. 7, maggio 1953, Lione.

Numero speciale dedicato a Jean Vigo. Contiene: due articoli biografici di Philippe Sand e Bernard Chardère, *Témoignages* di Jean Colin, Claude Autant-Lara, Jean Dasté, Albert Riera, Claude Vermorel, *Jaubert et Vigo* di Marthe Jaubert, Jacques Prévert e M. H. Winters, due studi critici di Barthélemy Amengual e P. E. Sales-Gomes, inediti di Jean Vigo (*Scénarios, Textes de Présentation* e *Journal d'enfant*), il testo della canzone di *Zéro de Conduite* di Charles Goldblatt, una « presentazione » di Claude Aveline; più 46 ill. n. t.

Alla compilazione del fascicolo hanno collaborato, oltre ai detti, anche Magdeleine Dailloux, Luce Vigo, Irène Giraud, François Michel, Madeleine Vivès e Hector Williams.

Conviene ricordare, in questa sede, anche lo studio storico-critico tuttora inedito (tranne la parte pubblicata sotto il titolo *Nought for Behaviour* da Roger Manvell e R. K. Neilson Baxter in « The Cinema 1951 » - V. Articoli -), di cui si ha notizia nel fascicolo di « Positif » (V. Monografie), la cui struttura è così prevista: Prima parte: *D'Almereyda*, Seconda parte: *Vie et Oeuvre de Jean Vigo*, Terza parte: *Accueil fait à ses films*.

Libri (citazioni e trattazioni).

GUIDO ARISTARCO: *Storia delle teoriche del film*. Giulio Einaudi editore, Torino, 1951.

Pagg. 35 e 36 n.

Art in Cinema (*A Symposium on the Avantgarde Film*). A cura di Frank Stauffacher, « Art in Cinema Society », San Francisco Museum of Art. 1947.

Pag. 16.

AMÉDÉE AYFRE: *Dieu au Cinéma. Problèmes Esthétiques du Film Religieux*. Editions Privat et Presses Universitaires de France, Parigi, 1953.

Pag. 104, 106.

MAURÌCE BARDÈCHE e ROBERT BRASILLACH: *Historie du Cinéma*. Editions Robert Denoël, Parigi, 1943.

Pagg. 188 e 274.

MAURICE BARDÈCHE e ROBERT BRASILLACH: *Histoire du Cinéma*. André Martel éditeur. Parigi, 1948.
Pagg. 216-17 e 318.

A. BENEDETTI, E. RADIUS, C. A. GIOVETTI e R. RICAS: *Storia del Cinema*. Supplemento del settimanale « L'Europeo », Milano, 16 giugno 1952.
Pag. 118.

OSVALDO CAMPASSÌ: *Dieci anni di cinema francese*. Poligono editrice, Milano, 1949. Volumi due.
Volume secondo, pag. 83, Capitolo « Jean Vigo e compagni »; e nella « Bibliografia », in appendice, i num. 28, 29, 53, 65, 105, 108, 114, 129, 141, 168, 174, 177, 180, 188, 190, 195, 201 bis, 204 e 205.

GEORGES CHARENSOL: 40 *Ans de Cinéma*. Editions du Sagittaire, Parigi, 1935.
Pagg. 201 e 206.

GEORGES CHARENSOL: *Panorama du Cinéma*. Editions Jacques Melot, Parigi, 1947. (Edizione aggiornata da Lo Duca e Maurice Bessy).
Pag. 137, 140 e 141.

Cinéma, Un Oeil Ouvert sur le Monde. Editions Clairefontaine, Losanna, 1952.
In: « Poésie et réalisme » di Georges-Michel Bovay, pag. 85 (la citazione è a pag. 90).

PANFILO COLAPRETE: *Il cinema sociale* di *Jean Vigo*. In « Il Nuovo Corriere » Firenze, 25 e 27 aprile e 1 maggio 152.

HENRI COLPI: *Le Cinéma et Ses Hommes*. Causse, Graille & Castelnau Editeurs, Montpellier, 1947.
Pagg. 61, 161, 197, 223, 283, 307; 309.

MARCEL LAPIERRE: *Les Cents Visages du Cinéma*. Editions Bernard Grasset, Parigi, 1948.
Pag. 203 e passim.

ERNEST LINDGREN: *The Art of the Film (An Introduction to Film Appreciation)*. George Allen e Unwin, Londra, 1948.
Pagg. 40 e 182.

G. M. LO DUCA: *Histoire du Cinéma*. Presses Universitaires de France, Parigi, 1942.
Pagg. 57 e 83. Ediz. 1947: pagg. 56 e 81.

G. M. LO DUCA: *Storia del Cinema*. Garzanti, Milano, 1951.
Pagg. 48 e 69.

ROGER MANVELL: *Experiment in the Film*. The Grey Walls Press, Londra, 1949.
In: « Experimental Film in France » di Jacques B. Brunius, pagina 60 (a pag. 105 e seg.: « Jean Vigo »).
Altre citazioni: pagg. 23, 29, 96, 103.

LÉON MOUSSINAC: *L'Age Ingrat du Cinéma*. Editions du Sagittaire, Parigi, 1946.
Pag. 171.

LÉON MOUSSINAC: *L'Età ingrata del cinema*. Poligono società editrice, Milano, 1950.
Pag. 202.

PAUL ROTHA e RICHARD GRIFFITH: *The Film Till Now (A Survey of World Cinema)*. Vision Press, Londra, 1949.
Pagg. 117 n. 530, 541-43.

PAUL ROTHA e ROGER MANVELL: *Movie Parade. 1888-1949, A. Pictorial Survey of World Cinema.* The Studio Publications, Londra, 1950.
Pagg. 100 e 111.

PAUL ROTHA, SINCLAIR ROAD e RICHARD GRIFFITH: *Documentary Film.* Faber & Faber, Londra, 1952.
Pagg. 268 e 270.

GEORGES SADOUL: *Histoire d'un Art, le Cinéma, dès Origines à Nos Jours.* Flammarion éditeur, Parigi, 1949.
Pagg. 193, 196 e 262-64.

GEORGES SADOUL: *Storia del Cinema.* Giulio Einaudi editore, Torino, 1951
Pagg. 265, 268, 354-56 e 358.

GEORGES SADOUL: *Histoire Générale du Cinema.* Tomo terzo: *Le Cinêma devient un Art* (1909-1920), volume primo: *L'Avant-Guerre.* Denoël, Parigi, 1951.

GEORGES SADOUL: *Histoire Générale du Cinema.* Tomo terzo: *Le Cinema devient un Art* (1909-1920), volume secondo: *La Première Guerre Mondiale.* Denoël, Parigi, 1952.
Pag. 335.

RAYMOND SPOTTISWOODE: *Film and Its Tecniques.* Faber and Faber, Londra, 1931.
Pagg. 24 e 391.

HENRI STORCK e P. E. SALES-GOMES: *Nought for Behaviour (A study of the Making of Jean Vigo's film « Zéro de conduite »).* In « The Cinema 1951 » edito da R. Marvell e R. K. Neillson Baxter, Penguin Books, 1951.

NICOLE VEDRÈS: *Images du Cinéma Français.* Les Editions du Chêne, Parigi, 1941.
Pagg. 64, 74, 78, 84, 91 e 91.

GLAUCO VIAZZI: *René Clair.* Poligono società editrice, Milano, 1946.
Pag. 22.

CARL VINCENT: *Histoire de l'Art Cinématographique.* Editions du Trident, Bruxelles, 1939.
Pagg. 39 e 44-45.

CARL VINCENT: *Storia del Cinema.* Garzanti, Milano, 1949.
Pagg. 18, 20, 84, 94-96 e 103.

ANGEL ZÙÑIGA: *Una Historia del Cine.* Ediciones Destino, Barcellona, 1948. Volumi due.
Volume primo: pagg. 52, 151, 155 e 448; volume secondo: pag. 397.

C. T.

Giunta ad una biografia di J. Vigo

Non sono di certo numerose nè abbondanti le notizie e le testimonianze biografiche che di Jean Vigo (1905-1934) ci sono rimaste, attraverso la voce affettuosa e memore degli amici e dei compagni sopravvissuti. Qualche schematica rimembranza di Gyula Zilzer (1); i ricordi, spesso preziosi, di Claude Aveline, Francis Jourdain, Jean Painlevé e Boris Kaufman, raccolti da Ciné-Club (2); e le importanti informazioni che sulla preparazione e lavorazione di *Zéro de conduite* forniscono Henri Stork e P. E. Sales-Gomes (3). Inoltre, van mentovati alcuni notevoli estratti dal ricco carteggio di Vigo con la famiglia de Saint-Prix (4), la quale ebbe a occuparsi affettuosamente delle condizioni di vita di Vigo ricoverato al sanatorio « L'Espérance » di Font-Romeu, nei Pirenei orientali, ed ebbe a fornirgli pure aiuto materiale, secondo si apprende dalla corrispondenza già pubblicata (5).

Ma la figura del grande regista, pure sulla traccia della biografia nota e nella sommarietà di un'aneddotica troppo inferiore all'attesa, non manca di stagliarsi nitidamente, con la solennità di un'esemplare vita d'arte, sul fondo di un'intrepida e gagliarda costituzione morale; non cessa di manifestare la sua freschissima e autentica pienezza d'umanità. Una moralità e un'umanità, è palese, che trovano il loro timbro più vivido (e, per così dire, il loro inveramento) nel concreto operare artistico, ma che non appaiono meno intense nè meno commoventi laddove è dato recuperarle dalla biografia, per brevi accenti e fuggevoli vibrazioni dell'animo, e risonanze del sentimento. Così, in uno squarcio come il seguente, da una missiva del luglio '28 al de Saint-Prix: « Je me ratatine

(1) Gyula Zilzer: « Remembrances of Jean Vigo » in *Hollywood Quarterly*, Los Angeles, inverno 1947-48.
(2) *Ciné-Club*, Parigi, n. 5 del febbraio 1949.
(3) Henri Storck e P. E. Sales-Gomes: «Nought for Behaviour » in *The Cinema* 1951, Penguin Books, Londra, 1951.
(4) - Quelques lettre inédites de Jean Vigo présentées par Pierre de Saint-Prix » in *Les Cahiers du Ciné-Club*, Valence, n. 1 dell'aprile 1947. Il testo è soltanto parzialmente riprodotto da *L'Ecran Français*, Parigi, n. 120 del 14 ottobre 1947.
(5) Appare, così, giustificabile il riserbo della famiglia de Saint-Prix, che ritarda ancora la pubblicazione integrale del carteggio Vigo 1926-1930 in suo possesso, dalla quale s'arricchirebbe forse di una copia di notizie e di ignorati particolari la biografia di Jean Vigo.

très gauchement sur moi-même dès qu'on me prête par trop attention, car je ne comprendai jamais, je crois, que l'on puisse prendre garde à moi. Et des gentilesses encore! Si cela m'est doux, cela me désespère beaucoup...». Dove fa mostra di sè un tormentato sentimento di rassegnata sofferenza, di quasi fatalistica passività, riluttante sul punto di aprirsi alla gioia, di tramutarsi in contento, in soddisfatta e pacificata serenità spirituale: quasi incredulo d'un destino benevolo, diverso, si direbbe (un sentimento, questo, che prende radice nella deserta e tetra fanciullezza di Jean: il padre, Eugène detto Almereyda, anarchico, luogotenente di Gustave Hervé, finito suicida in carcere, o «suicidato»; e, intorno, la società borghese ferocemente ostile, addirittura persecutoria) (6). Al contrario, da un'altra lettera, datata Nizza, dicembre 1928, sembra levarsi quasi un grido di rara felicità, quella stessa piena e possente felicità che palpita nell'immagine — accesa di verace amore per la vita — dell'*Atalante;* un anelito e una pienezza del vivere, tanto più intensi quanto meno facilmente, dalla sorte avara, è dato a Jean Vigo sperimentarne il fuoco, oltrechè vagheggiarne a lungo il calore. E' come un sottaciuto canto d'amore per l'esistenza l'affetto verso Lydu, la polacca Elisabeth Lazinska (1906-1939) conosciuta in clinica a Font-Romeu, e mesi dopo sposata: «Lydu et moi, nous avons, ces derniers temps, vécu comme des fous (Jean e Juliette sulla *péniche* «L'Atalante»...). A courir nous passions notre temps. Nous ne savons même pas pourquoi nous nous sommes enfin arrêtés...». Così allorchè dice, scrivendo all'amico Pierre de Saint-Prix, d'una sua greve lassitudine morale, aggiuntasi all'altra, più positiva (quella fisica, evidentemente); finchè, con un'impennata della volontà, arriva alfine a liberarsene: «...Je me suis secoué comme chien mouillé, et maintenant, ça va! Je sors de ce «noir» comme l'aviateur qui s'engage dans le nuage pour retrouver bientôt un espace plus pur». Quando gli avviene di parlare del fremito di creatività che pare lo branchi talvolta alla nuca (quell'empito espressivo che lo brucia, quella lucida furia di metafora che lo consuma fino al letto di morte), si fa a ripetere, per un momento, la sentenza evangelica: «*Spiritus ubi vult spirat, et vocem ejus audis, sed nescis unde veniat aut quo vadat: sic est omnis, qui natus est ex spiritu...* Certes, je n'oserais répéter cette parole, alors que ma nuque est encore toute brûlante de l'étreinte de cette poigne que je connais bien» (7).

(6) Sull'antimilitarismo disfattista, sull'herveismo, ecc., cfr. l'opera di Louis Dumur: *Les Défaitistes.*

(7) Queste citazioni dall'epistolario di Jean Vigo sono tolte dall'articolo di Pierre de Saint-Prix sopra ricordato.

Dell'esistenza di Vigo, fino alla tragica scomparsa del padre, dà particolari Francis Jourdain (8). Sbalestrato nel disordine di un *ménage* familiare senza regola, fra trasandatezze, miserie e infiammate passioni politiche, il piccolo Jean ne riceve — almeno sino al momento del dramma — fomite alla maturazione d'una intelligenza assai sveglia e d'una sottile, malata sensibilità: in una vecchia fotografia, riconosciamo il ragazzo, vestito alla marinara, l'espressione dolce del volto scherzosamente incrinata da un sorriso un poco inquietante, una folta ciocca di capelli sulla fronte. Ma, per il *pauvre gosse* viene assai presto un tempo di acerbi dolori, che lascia una grande inguaribile amarezza: nella vita a venire, per l'attrito con la ferocia d'una società nemica, si verrà affilando la sua asprezza morale, il suo infuocato divisamento di ribelle al mondo dell'abitudine, della convenzione conservatrice. Del dramma di Vigo, nel suo riflettersi nell'animo del fanciullo prima, e poi del giovane, siamo ora in grado di offrire una commossa testimonianza inedita (9). E' il 1917, anno della grande guerra. Eugène Vigo, alias Almereyda, è da poco scomparso. Jean de Saint-Prix che è un giovane filosofo e militante rollandiano (e fratello di Pierre), ha occasione d'accostare l'allora dodicenne Jean Vigo. E ne scrive, nel diario, in questi termini, qui per la prima volta riprodotti:

« Mardi 6 Octobre 1917.

...Aujourd'hui, j'ai vu le fils d'Almereyda. Ce pauvre gosse, pâle, chétif et taciturne, a douze ans. Sa pauvre petite âme porte le poids douloureux de la mort atroce de son papa. Comme c'est tragique et injuste! Le sens de l'humain fait horriblement défaut à nos contemporains. On écrit des articles, on parle de «Jean Vigo», sans penser que c'est un pauvre petit bien malheureux. Défaut d'imagination. C'est cela aussi qui fait accepter la guerre: on ne se *représente* pas ».

A valutare la misura del depauperamento spirituale, cui la guerra riduce, il giovane filosofo è indotto dall'incontro con il piccolo Jean, intristito anzitempo dal dramma che l'ha brutalmente colpito. Dallo stesso prezioso fondo di Pierre de Saint-Prix, abbiamo la fortuna di poter vedere quale riverbero quest'incontro abbia avuto nell'animo del pallido e silenzioso fanciullo, e quanto, a distanza d'anni, sia rimasta viva e sensibile la piaga (più avanti

(8) Cfr. *Ciné-Club* citato più sopra.
(9) Ci corre qui l'obbligo di esprimere il nostro vivo ringraziamento a Pierre de Saint-Prix che ci ha fornito la testimonianza dell'episodio, così come i due estratti più oltre riprodotti.

Vigo, nell'opera cinematografica, convertirà il fondo del suo risentimento amaro in slancio verso la vita, imprimerà il sigillo del suo dramma a un rinnovato anelito verso la libertà, verso la felicità, con un'aderenza piena alla reale umanità della sua espressione poetica). Sono trascorsi nove anni. Siamo nell'agosto del '26. Jean de Saint-Prix è scomparso fin dal 1919: scrivendo alla madre di lui, da Font-Romeu, Vigo ha parole di verace commozione. La figura austera del filosofo s'è impressa nella mente del dodicenne come su una cera: Jean de Saint-Prix, traverso il ricordo epistolare di Vigo, ricompare come una benigna presenza mitica:

Font-Romeu, le 30 Août 1926. Clinique « L'Esperance ».

...Madame, c'est à la mère de Jean de Saint-Prix que j'adresse mes remercîments, Jean de Saint-Prix qu'en un café de la rue des Petits-Champs, voici neuf ans, je vis pour la première et... la dernière fois!

Il me dit peu de choses — et je ne saurais dire quoi — mais je me souviens de son silence. Il était vêtu tout de noir, et son corps paraissait ainsi plus frêle encore et son visage plus pâle. — J'étais triste. — Il me regardait... triste aussi. Sans doute pensait-il à ce que la mort d'un homme politique peut révéler de chacals hurleurs parmi ses confrères! Et il songeait que j'étais là en spectateur, souffrant d'un double deuil: perte d'un être chéri et de sa mémoire que l'on salissait... ».

Nella pacatezza di tocco della memoria, pur dolorante ancora, l'incontro tra il filosofo e il ragazzo prende la consistenza di un momento fortemente espressivo nella biografia di Jean Vigo.

Di alto interesse sono questi inediti estratti di lettere indirizzate a Madame de Saint-Prix, nelle quali è memoria di avvenimenti privati, di gioie intime della vita di Jean Vigo: il matrimonio, la paternità. Ove, tuttavia, l'espressione sembra quasi traboccare da una straordinaria pienezza sentimentale, da un gaudio interiore tanto più verace e profondo quanto più radicata ne era l'aspirazione e la tensione in uno spirito tanto crudamente mortificato dalle circostanze della vita.

« Nice: 29 janvier 1929

Madame,

Vous ne sauriez croire comme les voeux que vous nous avez adressés pour notre mariage, dont vous ignoriez la date, et qui nous sont parvenus le lendemain de cette cérémonie, — exactement — nous ont troublés. Une grande affection et le désir de faire toujours plus grande cette affection, nous rendraient presque mystiques.

Nous n'oublierons pas, Madame, que vous nous avez permis de nous unir le plus vite qu'il était possible — comme nous le voulions de toute notre âme commune. Et nous recevons vos souhaits — avec respect et amour — comme l'on doit recevoir les rares choses-qui-portent-bonheur-par-ce-qu'on-a-foi-en-elles.

Je crois que nous allons être heureux toute notre vie. Cela veut dire que les autres se réjouiront de nous voir comme nous nous réjouirons de les voir. Posséder le bonheur c'est, en somme, avoir fait en sorte qu'on ne puisse ressentir « cette espèce de honte à être heureux à la vue de certains misères ».

Nell 'espressione, quasi un *leit-motiv*: « posséder le bonheur », si palesa la spinta segreta di uno spirito, di una vita che vuole realizzarsi in una nuova dimensione di libertà, di amore. « Posséder le bonheur », una felicità reale, concreta, « mondana », ci pare la divisa del mondo poetico di Vigo, la verità che è chiusa come una polpa sotto il guscio delle condizioni, delle abitudini vili, del conformismo. I ragazzi in rivolta e i marittimi della *péniche* « L'Atalante » si pacificano soltanto nel possesso pieno della loro libertà di essere felici.

In altra fausta occasione, così scrive Vigo:

« Nice, 17 juillet 1931

Madame,

Comme nous sommes heureux de battre la bonne nouvelle! L'écho de notre joie en vous, Madame, et en Pierre, nous sera doux.

Mardi 30 juin 1931, à six heures du matin, notre fille piquait une tête. Nous l'avons appelée Luce.

Lydu accoucha élégamment, et déja il nous est permis d'oublier cette gestation du diable. La maman est habile.

Tout va. Tout ira.

Nous pensons à voux deux avec affection.

Bonheur ».

Momenti affettivi in cui più fortemente prendono risalto la calda umanità e la fondamentale aspirazione alle felicità di Jean Vigo: quell'ansia tormentosa e inestinguibile (di cui sopra abbiamo fatto cenno) di radicarsi in una franca e fresca realtà sentimentale, che non è se non lo specchio d'una più vasta rinnovata autenticità e naturalezza di rapporti umani, di cui Vigo, nella consapevolezza e nel coerente sviluppo del suo operare artistico, finisce per istituirsi, anche per moventi strettamente biografici, apostolo e, in tutti i sensi, martire.

Gian Carlo Pozzi

Ancora a proposito di J. Vigo

L'articolo di P.E. Sales-Gomes *L'oeuvre de Jean Vigo et la critique historique* (1), che discute taluni aspetti del mio *A proposito di Jean Vigo* (2), mi sembra che meriti di essere ripreso, sia per la possibilità che offre, di chiarire alcuni quesiti critici, che per l'opportunità che sollecita, di qualche ulteriore precisazione di metodologia. Mi sembra ch'esso contenga, accanto a molte osservazioni esatte, che accolgo ben volentieri, errori pratici, che converrà correggere, e interpretazioni, sulle quali val la pena di soffermarsi, poichè Vigo è davvero uno dei maggiori registi del cinema francese, eppertanto una discussione che si proponga di delinearne sempre meglio il profilo, non può essere che di giovamento.

In questi ultimi anni, la letteratura su Jean Vigo, qui da noi, si è sviluppata con bella ampiezza, ha lavorato in estensione e in profondità, indagando su alcuni dei problemi essenziali posti dall'opera del regista francese, e pertanto un contributo di rilievo a quella sua sistemazione indispensabile à trarlo dalla posizione di autore isolato ed eccezionale, abnorme meteorite, che sembrava dovesse essere un suggello definitivo posto su di lui. Il lavoro in tal senso degli scrittori italiani si presenta vario e multiforme, ma sostanzialmente concorde sia nell'analisi che nel giudizio: i materiali di Doglio, Campassi, Colaprete, Terzi, Pozzi, costituiscono spesso su vie diverse, con diverse intensità, apporti notevoli non solo alla conoscenza pratica, ma anche alla comprensione critica di Vigo. E' quindi motivo di stupore che Sales-Gomes, nel suo articolo, neppur vi accenni. Cosicchè isolato dal resto della letteratura italiana su Vigo, il mio saggio resta come sospeso a mez-z'aria, mentre invece è, ovviamente, un momento dei nostri studi su Vigo, coordinato e situato dai lavori che lo hanno preceduto e da quelli che gli han fatto seguito. E' vero che io ho ripetutamente rivendicato l'alto valore di Vigo, e cercato, ripetutamente, di contribuire a metterlo al posto che gli spetta, cioè non a margine ma tra i maggiori creatori del cinema francese; non per questo, mi pare, è possibile astrarre il mio saggio dall'anno in cui è

(1) In *Positif*, n. 7, Lione, maggio 1953, num. spec. dedicato a Jean Vigo.
(2) In *Bianco e Nero*, X, 3, Roma, marzo 1949.

stato scritto, poichè è indubbio che tale data è causa e spiegazione sia del suo tono che del suo livello, tanto dei suoi risultati quanto dei suoi limiti; non per questo è lecito credere che i miei giudizi siano assoluti, e li possa maneggiare quasi fossero delle «cose in sè».

Una maggior considerazione storicistica avrebbe dunque favorito il Sales-Gomes nella sua indagine. Purtroppo egli, a un certo momento, mi muove l'addebito di essere poco informato di certi fatti della vita di Vigo. Nel 1953, cioè, mi si rimprovera di non aver saputo, nel 1949, cose che sono state scoperte e pubblicamente divulgate nel 1951. Ma è come far colpa a Colombo di non aver usato la radio, o sgridare Galileo per aver egli misconosciuto le equazioni di Einstein! *A proposito di Jean Vigo* è stato scritto prima che *Ciné-Club* dedicasse a Vigo un ricco numero di testimonianze e documenti (3), è stato scritto prima di quel *Nought for Behaviour* di Sales-Gomes e Storck (4) che segna l'inizio di un concreto lavoro biografico su Vigo, è stato scritto prima di *Cronaca dell'edizione critica dell'« Atalante »* di Colaprete (5): pertanto è vano cercarvi le traccie di queste successive ricerche. Sales-Gomes non pare di quest'avviso, quando sostiene (pag. 73) che io, scrivendo *A proposito di Jean Vigo*, di certo conoscevo i materiali raccolti da *Ciné-Club*: non trovandone cenno nel mio saggio, con alquanta disinvoltura deduce che io avrei malignamente cassato dalla mia trattazione le testimonianze che sarebbero state, a suo dire, in contraddizione con il mio « schema critico ». Le cose stanno altrimenti, e Sales-Gomes se ne sarebbe accorto facilmente, ove avesse posto attenzione al fatto che nel mio scritto non vi è traccia alcuna non solo di *quelle* testimonianze che lui dice, ma altresì che non vi è traccia alcuna di *tutte* le testimonianze portate da *Ciné-Club*: il che sta a dimostrare, non avendole io utilizzate nè parzialmente nè integralmente, che non le conoscevo. Difatti, se le avessi conosciute, le avrei utilizzate tutte e proprio a integrazione e sostegno delle tesi mie su Vigo: potrei difatti riscrivere *A proposito di Vigo* non solo apportandovi alcune correzioni e sviluppandone analiticamente certe parti, ma sopratutto aggiungendovi in nota le testimonianze raccolte in *Ciné-Club, The Cinema* 1951 e *Positif*, le quali confermano, in sostanza, una per una, dati biografici alla mano, quant'io dissi ragionando sui film e sulle poche notizie che su Vigo avevamo nel 1949. Se Sales-Gomes avesse poi voluto una riprova del com'io mi comporto col materiale biblio-

(3) N. 5, Parigi, febbraio 1949.

(4) In *The Cinema 1951*, Penguin Books, 1951.

(5) *Cine Club Controcampo*, Firenze, maggio 1952.

grafico, bastava si prendesse la briga di dare un'occhiata alla bibliografia che, assieme ad Ugo Casiraghi, ho posto in appendice al libro del Campassi, tomo secondo: quel tal numero speciale di *Ciné-Club* c'è tutto, e citato quasi per intero: il mio scritto su Vigo, invece, citato con una riga sola. Come sistema per ignorare le argomentazioni che contraddirebbero le mie, davvero non c'è male. Purtroppo Sales-Gomes cade spesso in errori di questo genere, che sono poi errori di logica; e questa mancanza di precisione nuoce alla completezza del suo lavoro su Vigo, che è, viceversa, da alcuni anni a questa parte, davvero utile e prezioso. Perchè fa così poca attenzione all'esattezza delle traduzioni? Laddove io dico « socialità proletaria », lui ha « solidarité proletarienne »: non è la stessa cosa! Perchè dice che io avrei « immaginato » una situazione: i film di Vigo dinnanzi al settore snob dell'alta borghesia francese? Io parlavo del « Vieux-Colombier »: e lui stesso parla del « Vieux Colombier », e Souef ne parla: e allora? E poi: « siffatto pubblico » non vuol dire « quel pubblico », eccetera. Imprecisioni di tal fatta, sotto la penna di Sales-Gomes, noto sin qui come biografo scrupolosissimo e assai ben documentato, stupiscono davvero. E conviene rettificarle.

Stupiscono meno certe posizioni critiche, e conviene discuterle. Io sono d'altro avviso che il Sales-Gomes, il quale sembra considerare l'opera di un autore come un tutto unico, inamovibile e praticamente « senza storia ». Al contrario, io penso che il critico debba anzitutto mirare, non solo dopo, ma durante l'analisi, alla sintesi; che cioè il critico debba procedere non già accumulando dettagli, uno dopo l'altro, ma invece cercando di individuare le forme, le leggi di sviluppo dell'opera. Il critico non deve fare una collezione, un mosaico fisso, di osservazioni isolate le une dalle altre, dalle quali poi dedurre una definizione rigida, ma deve cercare di comprendere, nel loro movimento, le ragioni causali profonde dell'opera, le circostanze e i modi della nascita, la « tendenza », e il valore, poichè nella realtà questi elementi sono mobili e non fissi, cangianti e non dati una volta per tutte. Per esempio: come si può pensare di dare un giudizio concreto ed esatto se non si assume un termine di confronto oggettivo, cioè il come le cose stanno nella realtà? Come si fa a giudicare un'opera senza tener conto della sua natura concreta, cioè della sua « tendenza », la quale racchiude in sè, nel proprio fluire, a volte superandole, talaltra lasciandole irrisolte, le proprie contraddizioni? Il risultato definitivo di un'opera può, anzi assai spesso implica, una certa contraddizione con i propri elementi componenti. Nella sua unità vi è complessità, una serie di contraddizioni, di movimenti e di

interscambi, di cui, per poterne dare un giudizio, bisogna scoprire le leggi effettive di esistenza e di movimento. Se compito della critica è di capire come le cose stanno nella realtà, non è possibile non tener conto che le cose stesse « non in uno stato di riposo e di immobilità, di stagnazione e di immutabilità, ma in uno stato di movimento e di cambiamento perpetui, di rinnovamento e di sviluppo incessanti, dove sempre qualche cosa nasce e si sviluppa, qualche cosa si disgrega e scompare ». Di conseguenza i fenomeni debbono essere considerati « non solo dal punto di vista dei loro mutui legami e del loro condizionamento reciproco, ma anche dal punto di vista del loro movimento, e del loro sviluppo, dal punto di vista del loro sorgere e del loro sparire ». Quindi « è sopratutto importante non già ciò che, a un dato momento, sembra stabile, ma già incomincia a deperire, bensì ciò che nasce e si sviluppa, anche se nel momento dato, sembra instabile, poichè solo ciò che nasce e si sviluppa è invincibile » (6). Ecco dunque nella critica la necessità, a voler argomentare concretamente, di studiare i vari movimenti interni all'opera, i mutui legami e il condizionamento reciproco delle varie parti, e il loro movimento, il loro sviluppo (tendenza). Può voler dire ciò che si debba tacere di ciò che « incomincia a deperire », per parlare unicamente di ciò che « si sviluppa »? Per niente affatto. Dare « importanza » a ciò che si sviluppa, a quel ch'è nuovo, più vivo, più profondo e più essenziale, qualitativamente più avanzato, significa, in ultima analisi, dare ai fenomeni osservati il loro giusto posto, cioè realizzare una scientifica oggettività (dovrebb'essere inutile insistere sulla divergenza, che dico, sulla contrapposizione esistente tra oggettività e oggettivismo), mettendo in evidenza, perchè più importanti, i fatti nuovi, di sviluppo, e in seconda linea, perchè meno importanti, quelli di stagnazione e recensione: e in tal modo si formulano i giudizi, non secondo gusto o amore, ma secondo realtà, rispettando le cose così com'esse sono. E allora: proprio non mi riesce di capire come il Sales-Gomes non riesca a differenziare in profondità l'opera di Vigo, si fermi a definizioni scolastiche vaghe e suscettibili di qualsiasi estensione e non sia d'accordo con me (e con tutti i critici che si sono occupati di questa questione) sul fatto che *Zéro de conduite* è anzitutto, in primo luogo, fondamentalmente, un pamphlet sociale, e *L'Atalante* anzitutto, in primo luogo, fondamentalmente, un poema d'amore (specie quando digià molta carta stempata ha specificato in che cosa *Zéro* sia anche poema, e in che

(6) I. V. STALIN, *Il materialismo dialettico e il materialismo storico*, in « Storia del Partito Comunista (bolscevico) dell'URSS », Edizioni in lingue estere, Mosca, 1945, pag. 90 e segg.

cosa *L'Atalante* anche pamphlet; che cosa interessi maggiormente Vigo nell'una e nell'altra opera; e quali siano i momenti decisivi di questi due film, dei quali *L'Atalante* pare, e non solo a me, opera più ricca, più densa, più matura: mi s'intenda col solito granellino di sale: il lavoro di un « uomo » laddove *Zéro* era ancora il lavoro di un « ragazzo »).

Sales-Gomes invece, con ragionamento che mi pare metafisico, sostiene che in tutto Vigo « la poésie reste toujours identique ». Come a dire che la poesia delle opere di Vigo, vi è infusa o caduta dal cielo, non ha origini di sorta, ma semplicemente esiste, e basta. La posizione del Sales-Gomes è dunque, a questo riguardo, quella degli scrittori che, posti dinnanzi ad un'opera, si interessano del « come », e non del « perchè ». Ma nel suo caso vi è aperta contraddizione, perchè egli sa che: senza quel contatto con Nizza, *A propos* non sarebbe esistito; che *Zéro* nasce da quelle esperienze giovanili non aliene di Vigo; e *l'Atalante,* dalla conoscenza di quel mondo popolare, ecc. Insomma Sales-Gomes sa che, come ogni altra arte, anche quella di Vigo è un riflesso della realtà: e sa che questa realtà è mutevole, contraddittoria, di volta in volta quialtativamente diversa. E invece no, afferma e sostiene che la poesia di Vigo è la stessa sia in *A propos* che in *Zéro* o nell'*Atalante*. Ma ciò significa negare l'evidenza stessa, e proclamare la bancarotta della critica, perchè se est deus in nobis, tutto si risolve in tautologia, la poesia è poesia e basta, l'arte è l'arte e basta, e perchè? perchè sì. L'unico vantaggio concreto di una posizione del genere mi pare consista nell'inclusione di Petrolini tra i teorici dell'idealismo in estetica.

C'è da restare sconcertati quando Sales-Gomes, per dar forma concreta ai suoi giudizi su Vigo, nel definirne le opere ricorre « agli stili tradizionali della nostra cultura ». Posto che a suo dire la Poesia in Vigo sarebbe sempre e dovunque la stessa, non si riesce più a capire perchè *A propos* sia un « primitivo », *Zéro* un « classico » e *L'Atalante* un « romantico ». Primitivo, classico e romantico sono dunque tre aspetti diversi della stessa cosa, Vediamo perchè. *A propos* sarebbe « primitivo » per il suo elemento dominante di scoperta iniziale »? Sfido, è il primo film di Vigo, per forza c'è la scoperta iniziale! Scherzi a parte: per la sua « ingenuità »? Ingenuo quel graffio satirico, quella consapevole dialettica sociale? E poi: perchè l'ingenuità dovrebb'essere tratto caratteristico e fondamentale del « primitivo »? Erano ingenui i Sumeri, i Maya?

Diceva Dryden che non bisogna « torture one poor word ten thousand ways ». Ma se è ovvio che primitivo, romantico e clas-

sico possono avere molte accezioni, e quindi son termini che possono essere usati arbitrariamente, in diversi modi, è altrettanto ovvio che è necessaria, nell'usarli, la maggior cautela, e che la prima salvaguardia della precisione sta nel rispetto della storia, cioè nella storicità di codeste espressioni. Come si fa a dire che *Zéro* è classico perchè ha l'unità di stile? Ma se l'unità di stile bastasse a fare un classico, allora è classico anche Isidoro Isou, al quale l'unità di stile non manca di certo (lo mettiamo accanto a Racine e Corneille? a Goethe?). *L'Atalante* poi sarebbe romantico, poichè « il vigore vi sostituisce il rigore ». A parte il fatto che resta da dimostrare la mancanza di rigore dell'*Atalante*, se romantica è l'opera caratterizzata dal vigore, e classica quella caratterizzata dal rigore, sorge un quesito: se in un'opera il vigore si esprime attraverso il rigore, quell'opera, che cos'è? Romantico sarebbe inoltre tutto ciò in cui « il disordine individuale sostituisce il disordine sociale»? Ma se vi sono tante opere romantiche in cui non vi è la minima traccia di disordine individuale; e se, di converso, vi sono tante e tante opere, dal *Satyricon* in giù, piene di disordine individuale ma per niente affatto romantiche! Se poi davvero romanticismo fosse « l'esplosione incontrollata della poesia », i veri romantici sarebbero i surrealisti, ma, il Sales-Gomes mi perdoni, tra Lamartine e Bréton, qualche differenza c'è. Se poi per romanticismo s'ha da intendere « l'aristocraticizzazione delle bestie e degli oggetti più umili (gatti, fonografo, ecc.) al di fuori d'ogni simbolismo » e se ciò vuol dire che bestie ed oggetti il romantico li considera alla stregua di personaggi, per lui diventano personaggi, c'è da dire subito che la cosa non è per niente esclusiva: è già stato osservato, mi pare dal Trompeo, che i gatti poetici non li hanno inventati i romantici, ma c'erano già nel Tasso.

Non vorrei che queste faccende di gatti, fonografi e disordine individuale finissero col far perdere di vista a Sales-Gomes la vera natura dell'opera di Vigo, cioè, pur con i limiti cui ho accennato, il suo carattere rivoluzionario. Parrebbe di no, s'egli concorda nell'opinione che vi è una preponderanza, una decisiva polemica sociale, nel regista (7). Dov'io invece non posso essere d'accordo

(7) E' il caso invece di un commentatore dei parigini *Cahiers du Cinéma*, il quale scrive (V, 26, agosto-settembre 1953, pag. 63) che quel che più importa in Vigo è « il segreto della sua sensualità cinematografica, la tenera acidità delle sue immagini, l'ammirazione quasi oscena che ha per la pelle umana » e — c'era da aspettarselo — « l'irradiazione interiore dell'immagine, quella fosforescenza misteriosa che è poesia cinematografica allo stato puro». Il che significa: che il riferimento a Céline, scacciato dalla porta, rientra dalla finestra, magari travestito da Miller; si vorrebbe riprendere, all'ombra del ricordo dell'abate Bremond, una disputa già conclusa da un pezzo; che, insomma, si vorrebbe far rtrocedere gli studi su Vigo alle posizioni sentimental-

con lui, proprio perchè non considero la poesia fantasma o feticcio, e allora figurarsi la polemica sociale, è laddove egli sostiene che codesta polemica sarebbe la stessa in tutt'e tre i film di Vigo: « non cambia qualitativamente », dice.

Mi pare invece assolutamente evidente che Vigo fa della polemica sociale (8) in *Zéro* in termini di rivolta contro le borghesi autorità, e nell'*Atalante* in termini d'amor terrestre nel mondo operaio; mi pare del tutto evidente che *Zéro* è film che si scaglia contro il mondo borghese, e *L'Atalante* invece film che canta il mondo dei lavoratori. Quando di recente in Francia hanno proibito *Miciurin,* molti si sono subito chiesti: « dunque i ciliegi turbano l'ordine pubblica?». Evidentemente, sì: i ciliegi in fiore di Dovgenko turbano la borghesia almeno quanto la presa del Palazzo d'Inverno. La prepotente felicità che suggella *L'Atalante,* dopo tanto appassionato e rovente disperato amore, è una polemica sociale, precisa e potente, quanto la rivolta che chiude *Zéro.* Ma è un'altra forma, un altro modo, un altro livello di far polemica, cioè, nel caso di Vigo, poesia, arte.

Ho detto borghesia, e Sales-Gomes forse farà un sobbalzo, lui che in fondo mi contesta che la borghesia sia stata ostile a Vigo. Possibile ch'io debba ricordargli che quando dico borghesia intendo dire classe, non il signor tale o il signor tal'altro, e neppure — ma scherziamo? — tutti i borghesi fisicamente riuniti in un dato posto a d una data ora? Possibile ch'io debba ricordargli il carattere che hanno i governi in una società divisa in classi? Vigo lo sapeva benissimo, lui che diceva « A quoi bon caricaturer tel ou tel gouvernement, telle ou telle nation? A l'exception d'un seul, ils se valent tous ». Penso che neppure Sales-Gomes abbia dei dubbi su quale mai fosse, quel governo che, nel 1931, era il solo a fare eccezione al mondo, era qualitativamente diverso da tutti gli altri governi esistenti.

So che Sales-Gomes sta preparando un libro su Jean Vigo. Ne sono lieto, perchè egli è indubbiamente qualificato per farlo. Ma si vorrebbe che portasse anche nella parte critica del suo lavoro quella severità, quella precisione nell'esposizione e nell'analisi dei

mente estetizzanti ed esclamative di vent'anni fa. Speriamo che l'A.B. di questa nota dei *Cahiers* non sia André Bazin, perchè Bazin, che è molto intelligente, è capace di « dimostrare » qualsiasi cosa, il che è certamente un bel guaio.

(8) Dovrebbe essere superfluo precisare che parlando di polemica sociale si intende sempre non già tale polemica in astratto o allo stato intenzionale, ma invece tale polemica in concreto, cioè nella realizzazione artistica nell'opera. Parlando di contenuto, è sempre implicito che trattasi di un contenuto artisticamente realizzato: diversamente, si farebbero le necessarie distinzioni, e le critiche conseguenti.

fatti, di cui aveva dato bella prova nel suo capitolo sulla lavorazione di *Zéro de conduite*, e di cui mi pare abbia invece difettato in questo *L'oeuvre de Jean Vigo et la critique historique*. Lo esorterei, se me lo concede, ad un maggior storicismo, sia nello studio delle opere che nell'esegesi e sistemazione della bibliografia critica; e ad una maggiore scientificità, raffronto di testi, analisi comparata, eccetera (9). Non vi è buona critica senza esattezza: non posso non rimanere sconcertato se lo vedo rimproverarmi di aver « inventato » l'amore di Vigo per la gente del popolo, quando ciò non solo traspare, con sbalorditiva crescente prepotenza, dalle opere, ma è confermato dalle testimonianze (« sa sympathie profonde avec tous les pauvres bougres », dice Dasté; e potrei moltiplicare gli esempi). Non vorrei che la troppa vicinanza con le opere di Vigo finisse con lo sciupargli la prospettiva e il senso delle proporzioni. Sopratutto non vorrei, sopratutto mi dispiacerebbe che finisse col cadere nell'equivoco di credere che Vigo sia Allah, e Sales-Gomes il suo profeta. Posizioni siffatte sono oppio, per i critici.

Glauco Viazzi

(9) Una maggiore precisione non potrebbe in alcun modo nuocere neppure a *Positif*. In questo stesso numero 7 dedicato a Jean Vigo, in una notarella di presentazione si accenna genericamente al fatto che « plusieurs articles sur Jean Vigo ont été publiés en Italie . Ciò porta ad ignorare la brochure di Panfilo Colaprete e quella curata da Corrado Terzi per la FICC (Roma, aprile 1952); significa non tener conto dell'interessante *Giunta a una bibliografia di Jean Vigo* di Gian Carlo Pozzi (in *Bollettino di Cinema*, n. 1, Bergamo, 13 novembre 1952), basata su materiali inediti, e che va ad utile integrazione delle lettere di Vigo pubblicate da Pierre de Saint-Prix, eccetera. Si poteva invece, con poca fatica, stendere una seria bibliografia, la quale sarebbe stata utile assai a precisare, nelle sue grandi linee almeno, lo sviluppo degli studi e delle ricerche su Jean Vigo.

Note

A proposito di "Viva Villa!"

Una didascalia, con la quale si apre Viva Villa! (1934), *avverte lo spettatore che il film non rispecchia fedelmente ed in ogni sua parte la realtà storica da cui trae spunto. Sembra infatti che le "varianti" apportate da Jack Conway e Ben Hecht nel realizzarlo, riguardino non solo la veridicità, la disposizione e la presentazione degli avvenimenti, ma anche la caratterizzazione di alcuni dei personaggi principali (specialmente Pancho Villa) ed i loro reciproci rapporti. Così, lo scomparso Carlo Morandi può scrivere che "il protagonista ubbidisce ai suoi personali impulsi e caratteri più che ai dettami del modello storico che dovrebbe rappresentare"* (Uno storico al cinema, *in* La Fiera Letteraria, *Roma,* 3 *ottobre* 1946).*Ed Emilio Cecchi, nel suo* America amara, *in un capitoletto intitolato* La leggenda di Pancho Villa, *osserva che l'importanza e il significato di questo "guerrillero" sono "cose molto diverse dalle crasse e triviali buffonaggini che, intorno a Villa, furono congegnate dalla cinematografia americana". E' certo che il Cecchi si riferisca proprio al film di Conway e Hecht, perchè, poco più giù, nel descrivere l'aspetto fisico di Pancho, dice: « Di buona statura, membruto, ma niente affatto pingue, come invece lo faceva Wallace Beery ».*

Dal Cecchi, che ha attinto molte notizie dall'opera biografica di Ramon Puente, Villa en pie, *si apprendono particolari interessanti e non sempre di carattere aneddotico, che confermano la differenza tra la realtà storica e quella rappresentata dal film. Anche se poi dobbiamo riconoscere che quest'ultimo, in alcuni punti, della storia ha saputo cogliere bene il senso e caratterizzarlo con notazioni appropriate ed acute. (Morandi scrive, ad esempio, che in* Viva Villa! *"passa dinanzi ai nostri occhi tutto un Messico convenzionale..., eppure qua e là è dato cogliere il clima vero della rivolta dei peoni"). Il confronto che si può stabilire, per quanto riguarda in special modo Villa, è istruttivo. Nell'opera cinematografica, la figura di questo "Garibaldi peone" (come lo ha felicemente definito Laura Ingrao: cfr.* Vie Nuove 4 *giugno*

1950) *è stata infatti delineata e costruita con uno spiccato senso umoristico, se ne sono collocati in secondo piano certi lati che, pur essendo molto significativi, la avrebbero caratterizzata in modo assai più complesso dal punto di vista psicologico. La si è, in sostanza, semplificata e " romanzata ". Ne è uscito un " personaggio „ assai vicino ai facili moduli " psicologici " del cinema americano, indubbiamente " chiaro ", e tale da incontrare l'approvazione del pubblico.*

Gli avvenimenti narrati nelle prime sequenze del film si svolgono intorno al 1890, *negli anni del governo di Porfirio Diaz. Erano allora in pieno vigore quelle direttive ideologico- politiche, che una boriosa e prepotente aristocrazia, lasciata dagli spagnoli nel paese, emanava ancora attraverso i regimi dittatoriali, come quello di Diaz. Villa era un giovane sui diciotto anni. Conway e Hecht, sulla scorta forse del testo letterario al quale si sono ispirati, lo fanno un vendicatore del padre, ammazzato a scudisciate dai sicari del signorotto locale. Nel film, il padre di Pancho muore stringendo in mano un significativo pugno di terra: un motivo epico-sociale che non trova riscontro nelle versione che ci dà il Cecchi: " Villa era un contadino analfabeta, buttatosi alla macchia e alla grassazione, quando da giovanetto aveva ferito il padrone che voleva oltraggiargli la sorella. Egli si fa uomo in un'atmosfera di odio, di guerriglie e di repressioni cruente. In quest'ambiente, acquista una coscienza anarchico-rivoluzionaria: a fondamento delle sue imprese c'è l'ansia della giustizia per i peones ai quali fu tolta, come al padre, la terra. " Il fuorilegge Pancho Villa diventa in una sua selvaggia, generosa maniera, consapevole di questa forza liberatrice accumulatasi nella schiavitù e conduce un " esercito scalzo " contadino a dare* col sangue alla ruota il movimento " *(L. Ingrao). Le apparizioni dei suoi " dorados " nelle cittadine sottoposte al regime feudale dei signorotti, seminano il terrore fra questi ultimi, spargono il sangue della vendetta. Tra i più accaniti sostenitori di questa " politica " vendicatrice e giustiziera, erano gli " empistolados " le guardie del corpo di Villa: il luogotenente Rodolfo Fierro (dal film trasformato in Sierra), con un colpo di pistola passava per le armi quattro o cinque uomini. Tribunali sommari ed eloquenti, senza pompa nè fasto, dove la giustizia è quella che è, spoglia di doppi sensi e compromessi, intesa a soddisfare gl'impulsi che sono nel sangue dei martoriati peones. Scrive Laura Ingrao: " I contadini impiccati dagli agrari che Pancho Villa colloca goffamente seduti, nel banco dei giudici nel tribunale iniquo asservito agli agrari, fuori da un macabro d'invenzione, restano negli occhi con una forza solenne".*

In Villa, che non rimase per tutta la vita un "contadino analfabeta" ("Da uomo fatto, nella Penitenciaria di Città del Messico e nel carcere militare di Santiago Tlaltelolco, aveva imparato a leggere e a scrivere. Ma i suoi impulsi, i suoi concetti, i suoi metodi, in gran parte erano rimasti barbarici, primordiali"), "si riassumono — scrive il Cecchi — i successi decisivi della rivoluzione di Messico; nella riconquista del territorio nazionale, prima contro all'esercito porfiriano, poi contro a quello di Huerta". Queste due fasi della rivoluzione (specialmente la seconda) il film ce le presenta un po' a modo suo: il personaggio di Victoriano Huerta non esiste neppure e sembra essere adombrato nella figura di quel generale Pascal, che si porrà in un secondo tempo alla testa della controrivoluzione. La figura Pascal-Huerta rivela però molti caratteri arbitrari e viene calata in situazioni non corrispondenti del tutto alla realtà storica. E' bene ricordare che, nella seconda fase della rivoluzione, il campo degli avvenimenti non era totalmente dominato dal conflitto Huerta-Villa, per quanto la battaglia di Torreòn segnasse — citiamo ancora dal Cecchi — "il crollo di Huerta e il concretamento della fama militare di Villa"; e che Huerta non venne ucciso, come mostra il film, da Villa, con una morte tanto inumana quanto meritata (fu dato in pasto alle formiche), ma prese la via dell'Europa, nel 1914, *avendo dovuto cedere di fronte al movimento costituzionalista, che si era levato contro di lui sin dall'inizio del suo governo. Villa era appunto fra i costituzionalisti, quantunque facesse piuttosto parte per se stesso e tentasse, come tutti gli altri "guerrilleros" in lotta continua tra loro (Zapata, Obregòn, Salazar, Gutierrez, Campa, ecc.), di sostituirsi all'autorità centrale, allora nella persona di Venustiano Carranza, il cui governo venne, nell'ottobre del* 1914, *riconosciuto dai più importanti stati delle due Americhe, eludendo il tentativo di Villa che contemporaneamente si proclamava presidente della Repubblica. Pancho dunque non ricoprì mai questa carica, come vorrebbe il film: ne troviamo conferma in un elenco di presidenti messicani, a pag.* 337 *dell'opera del Cecchi. Il* 20 *luglio* 1923, *Villa venne ucciso dai seguaci di Obregòn, nella sua fattoria di Canutillo, dove s'era ritirato da tre o quattro anni a lavorare la terra ed anche a leggere e dettare ricordi che, "rimessi in forma e coordinati da Martin Luis Guzman, sono stati pubblicati* (1938) *a Città del Messico, nel supplemento domenicale dell'*Universal*". Questa la versione del Cecchi: alquanto diversa, come si vede, da quella di Conway e Hecht.*

Niente di preciso dice il Cecchi a proposito dei rapporti tra Villa e Madero, il "Cristo pazzo" di natura romantica e piccolo-

borghese, che, nel film, viene ucciso direttamente da Pascal, ma che fu invece (secondo il senso celato tra le righe di un bollettino ufficiale) fatto sparire in diverse e più drammatiche circostanze. Tuttavia, in America amara, *troviamo di Madero un ritratto che, sebbene riecheggi tutto un edonismo letterario ed elzeviristico, è utile in quanto ci fornisce "dati" sufficienti per ritenere che la figura di questo socialdemocratico sia stata compresa a fondo ed ottimamente caratterizzata nel* Viva Villa! *di Conway e Hecht. Siamo in un "Museo storico del Messico": "Con l'aria di un maestrino rurale o di un piccolo santo laico, Madero sbucava fuori da una specie di scrittoio, ad accogliere i bravi popolani, che probabilmente non si ricordavano nemmeno chi fosse. Era evidente che la lezione della vita non gli aveva servito nè punto nè poco. Ed ancora una volta, malinconico, umile, umiliato, si ostinava a mostrarsi, compuntamente vestito di nero, armato della sola purità delle intenzioni: vero esemplare di quegli individui buoni, ottimi, angelici, ai quali tutte le cose vanno alla rovescia".*

Qui sono colti, diremo così, i caratteri tipici dell'uomo, l'insieme delle notazioni mediante le quali, magari inconsapevolmente, egli è in sostanza legato ad una mentalità conservatrice o, nel migliore dei casi, timorosa e moderata: una mentalità poco adatta per l'impeto delle rivoluzioni. Non altrimenti si spiegherebbe il suo assurdo atteggiamento verso Villa, il quale, nonostante gl'impagabili servigi che aveva reso a Madero, fu da questi prima allontanato dalla capitale, poi mandato al confino: situazioni che ricordano da vicino analoghe circostanze storiche del nostro risorgimento, alle quali ben allude la Ingrao quando chiama Villa "Garibaldi peone". Salito al potere cinque mesi dopo le dimissioni di Diaz, nell'ottobre del 1911, *Madero vi rimase, più o meno esautorato, fino al febbraio del* 1913. *Il governo di Huerta (nominato frattanto presidente "ad interim") diramò un bollettino che dava della morte di Madero una spiegazione poco attendibile. Si disse che, mentre insieme al vicepresidente Pino Suarez, lo si trasportava dal Palazzo Nazionale al Penitenziario, le auto vennero assalite da un folto gruppo di partigiani costituzionalisti. Ne nacque una sparatoria, durante la quale i due vennero uccisi e le automobili distrutte. Huerta fece arrestare il maggiore Cardènas e la piccola scorta addetta al trasferimento dei prigionieri, onde chiarire i fatti. Madero cadde nella rete che si era tesa al Convegno di Ciudad Juarez, dove si decise lo scioglimento del governo porfiriano e la preparazione di nuove elezioni. Lasciò infatti invariati i poteri legislativo e giudiziario e non epurò il personale amministrativo. La mancanza d'un ambiente amico determinò il suo isolamento*

e lo costrinse a lavorare in quel clima di ostilità, che doveva condurlo al fallimento della sua politica e addirittura alla morte.

Numerose e di varia natura sono dunque le differenze tra il film e la storia. Alcuni particolari risultano addirittura omessi: ad esempio gli incidenti di frontiera, talvolta gravi, tra Villa e gli Stati Uniti, probabilmente provocati allo scopo di ritardare il riconoscimento del governo di Carranza da parte degli Stati Uniti stessi.

Nell'opera di Conway e Hecht, " il clima di epopea selvaggia che crea così facilmente l'atmosfera unitaria del film " (L. Ingrao) è lo sfondo storico, invero alquanto generico, di un periodo di storia messicana, breve, sì, ma denso di fatti e di uomini che si alternano sulla scena politica e militare, assumendo via via un ruolo più o meno determinante. Ma il film non tiene nella dovuta considerazione la totalità del quadro storico: pur rispecchiando assai bene e fedelmente certi fili conduttori ideologici (e vedremo quali), esso si limita a narrare una storia con poche figure principali, che si svolge soprattutto nell'ambito del triangolo Villa-Madero-Pascal, lasciando nell'ombra molti altri personaggi ed avvenimenti (non una parola, ad esempio, di tutti gli altri generali costituzionalisti). Conway e Hecht sembrano così aver fatto proprio lo spirito dell'affermazione del Cecchi che "in Villa si riassumono i successi decisivi della rivoluzione di Messico": ciò è servito anche a semplificare la trama. Necessità narrative e strettezze spettacolari e commerciali hanno impedito che la materia venisse ulteriormente approfondita ed estesa.

In questi limiti ed in altri, che consistono nell'inclinazione a caratterizzare in chiave umoristica il personaggio di Pancho (pur parteggiando chiaramente per Villa, gli autori del film non esitano talora a prenderlo in giro: come quando, vincitore della seconda rivoluzione, egli si trova investito di onori e di responsabilità troppo alte per lui, che in fondo era rimasto un uomo semplice e incolto. Basta pensare alla gustosa sequenza della distribuzione della nuova moneta), in questi limiti, dicevamo, Viva Villa! *ha un suo innegabile e preciso valore ideologico. Nell'opera cinematografica, ricorrono, abbastanza chiari, due motivi politici rivoluzionari, sentiti con profonda convinzione dagli autori. In primo luogo, il film sottolinea, storicamente, cioè attraverso l'illustrazione d'un esempio concreto, che le rivoluzioni, se vogliono avere successo duraturo, e conservare i diritti conquistati a caro prezzo, devono essere vigilate con le armi in pugno. Il secondo motivo (che fa tutt'uno col primo) riflette da vicino la lezione storico-politica del Machiavelli: non è necessario che morale e politica coincidano.*

(Questo principio è implicito nella simpatia che Conway e Hecht nutrono verso il loro personaggio, che ne è un sostenitore e realizzatore). Ciò che, tradotto nei termini del film, significa che, se la rivoluzione voleva vincere, doveva adottare i metodi, anche selvaggi e disumani (" la guerra non la fanno le monache; e poi una guerra messicana" — Cecchi), di Pancho Villa, e non certamente quelli, savonariolani e utopistici, di Francisco Madero. Nel film, infatti, Madera perde la vita nel tentativo di attuare quel piano di riforma agraria con il quale si sarebbero restituite le terre ai peones: solo Villa sembra riuscire nell'intento, minacciando di " impiccare tutti per la barba ".

Viva Villa! *è anche una rappresentazione critica e realistica (e perciò una valutazione) dell'azione politica svolta dai conservatori e dai feudatari messicani. "La* terza forza *sono le barbe aguzze e gli sparati lucidi dei ministri traditori o tergiversatori e l'esercito della reazione che ha la faccia odiosa del generale Pascal" (L. Ingrao). Un ambiente, questo, colto con intuito originale e felice. Francisco Madero vi si muove troppo a suo agio, fa quasi tutt'uno con il quadro opulento, con i ritratti e gli stucchi del " Palacio Nacional ": un modo finissimo e profondo di definire l'influenza dell'ambiente sull'uomo, la loro reciproca parentela. Villa invece non vede l'ora di andarsene, smania per le scomodità d'ogni genere procurategli dal rispetto delle convenzioni, e gode quando si può sfilare gli stivali nelle ampie sale, sotto gli occhi di quegli illustri personaggi dipinti o scolpiti che pare lo osservino con aria sprezzante. Anche questo, un contrasto eloquente.*

In tale e così avanzata visione polemica, non può non destare stupore la affermazione contenuta nella didascalia finale, secondo la quale le rivoluzioni di Villa furono le premesse storiche dell'attuale (1934) *regime di libertà e democrazia. Ma questo è il tributo che i due cineasti hanno dovuto pagare al conformismo.*

Ferdinando Rocco

Lettere al direttore

Il cinema e la scuola

Egregio Sig. Direttore,

Dall'articolo di P. Baldelli « Teoria e pratica del cinema nella scuola », apparso nel numero di aprile-maggio 1953 della Sua bella rivista, sono stato mosso a scriverLe queste poche osservazioni generiche e marginali, di fronte all'esatta e profonda impostazione del problema portata dal Baldelli, nell'intento e con la speranza che sulla Sua rivista si possa aprire un dialogo sul cinema e la scuola: dialogo atto soprattutto a portare chiarimenti, ad aprire nuovi orientamenti sull'argomento a coloro che, come me, vivono, appassionati di cinema, nella scuola, ma in provincia, lontani cioè dai centri culturali più adatti ed in un ambiente in generale ancora refrattario ad accettare nuove prospettive pedagogiche o culturali, per una diffusa mancata conoscenza dei valori e degli sviluppi del cinema.

A dire il vero la mia esperienza scolastica è stata troppo breve — alcuni mesi del corrente anno presso una scuola popolare (grado C), poi altro periodo presso una scuola media superiore — per tentare di raccoglierla organicamente e le mie osservazioni, se un valore possono avere, sono soltanto indicative di un indirizzo, che ora può aver trovato certa validità, per una analogia (se non è presumere troppo) con le considerazioni esposte dal Baldelli, ed in parte con quelle che seguono di L. Volpicelli.

I frequenti dibattiti sull'argomento cinema-scuola, ed ogni rivista specializzata di cinema continua a trattarlo, magari saltuariamente ma diffusamente, hanno rivelato un dato fondamentale, l'importanza cioè non tanto di stabilire la funzione del film, da un punto di vista didattico, nei confronti del discente, quanto piuttosto di presentare adeguatamente il cinema come fenomeno artistico nel suo sviluppo storico: in altre parole si tratta non di riproporre il problema, al docente in questo caso, se il cinema sia arte o meno o in che consista il suo rapporto come mero ausilio didattico, ma semplicemente che cosa sia e come si presenti nella sua piena realtà artistica e storica. In questo senso i rilievi che possono sor-

gere, a seconda dell'indirizzo della scuola, sono naturalmente differentissimi, accomunati però nella generale esigenza di stabilire un metodo valido d'insegnamento e contemporaneamente — nei nostri riguardi — di studio.

Per la scuola popolare si consideri la materia-uomo su cui lo insegnante si trova ad agire, la più eterogenea che si possa immaginare. Accade di conseguenza che al di là dei problemi didattici o strettamente pedagogici se ne presentino immediatamente altri che in differenti ordini di scuola almeno possono venir ritardati: problemi d'ordine, genericamente, sociale (la vita, l'ambiente degli alunni, ad esempio) o psicologico (la reazione del discente, con la sua formazione mentale, di fronte agli argomenti prospettati; la sua maturità; le sue possibilità e le sue attitudini nel campo professionale più adatto, che assillano il docente ad ogni lezione). Ed allora questi potrà valersi dell'aiuto del cinema — con l'adeguata preparazione culturale cinematogarfica — quando lo si veda nella sua funzione più generica e — come la definisce L. Volpicelli (« Valore sociale del cinema » — Bianco e Nero, a IX n. 5) — « demiurgica », allorchè « la vita immediata diventa mediata, la cieca esperienza personale e sociale, etica o politica o religiosa, cioè, si trasforma, tramite il cinematografo, in riflessa e cosciente; la vita reale cerca di comporsi secondo un ideale modello ». Potrà servirsene da un punto di vista psicologico, come reattivo mentale: discorrendo di cinema l'insegnante noterà l'affiorare di atteggiamenti particolari nei discenti. A me, ad esempio, è capitato di chiedere — durante l'esperimento settimanale di discussione libera in classe — quando si possa dire di un film che è bello. Tra le tante risposte, osservai come un alunno, meccanico, di spiccata tendenza socialista, prendesse ad esaminare « Viva Zapata! » di E. Kazan e valutasse il film soltanto dal modo con cui venivano presentati i problemi e le esigenze dei « peones »; un altro invece prendeva in considerazione « Sangue e arena » di R. Mamoulian, cercandovi valori umani nella figura del protagonista. E il giudizio estetico, nella sua formulazione più semplice « Mi piace perchè... » in ambedue i casi, come anche negli altri, veniva contenuto soltanto entro i limiti considerati, esclusa naturalmente ogni valutazione di carattere più o meno strettamente tecnico.

Tuttavia quanto detto può sembrare in contraddizione con precedenti affermazioni, ma il problema centrale, da cui derivano immediatamente le osservazioni suesposte, è nella possibilità che il cinema (storia ed estetica nella esposizione più elementare) ha di soddisfare a due esigenze caratteristiche della scuola popolare:

esigenza da parte dei discenti d'imparare nozioni eminentemente pratiche; esigenza da parte dell'insegnante di adeguare il suo programma esclusivamente, o quasi, all'interesse che gli alunni hanno verso le materie che debbono imparare. Poichè se la scuola, e specialmente quella popolare, non riesce ad interessare con i suoi argomenti di studio, il complesso dei discenti, si può ben dire che almeno in gran parte ha fallito nel suo scopo. Il cinema allora potrà fornire materia inesauribile all'insegnante in qualche modo preparato. Basterà esaminare i dati principali della presentazione di un film: sceneggiatura, regia, montaggio, produzione, ecc. per fornire gli argomenti per una serie di lezioni-conversazioni sul tema «come nasce il film»; ed il passo sarà breve per giungere ad una analisi di singoli film, allorchè si dovrà corredarle con le indispensabili, elementari nozioni di storia (e di estetica) del cinema. Sarà così soddisfatta l'esigenza di praticità (il film esaminato nella sua forma, nei dati tecnici, nel suo contenuto) e d'altra parte l'interesse sarà sempre desto negli alunni, grati all'insegnante di aver loro aperto orizzonti sconfinati in una materia così nuova ed attraente.

Nei confronti degli alunni di una classe dell'istituto tecnico, durante le poche lezioni-conversazioni tenute, apparvero subito evidenti le difficoltà dei problemi di metodo, quando si trattò di conciliare in uno sviluppo semplice ed organico storia ed estetica del cinema con elementi di tecnica della realizzazione (da notare che l'esercizio allo studio, la classe dava risultati medi discreti, e l'interesse generale e particolare — alcuni alunni erano iscritti e frequentavano assiduamente il locale Circolo del Cinema — non hanno portato la scolaresca ad interloquire attivamente). Tuttavia il modo più chiaro per impostare l'argomento fu questo: rapidi cenni di come si realizzi il film con l'analisi particolareggiata di tre momenti, che altresì abbracciavano tutte le fasi di lavorazione, su cui fissare l'attenzione: sceneggiatura ripresa montaggio. Contemporaneamente questi tre momenti rappresentavano altrettanti punti di vista, elementi fondamentali, per la comprensione e la valutazione estetica del film: la sceneggiatura comportava quindi anche l'analisi dei rapporti tra cinema e letteratura ad esempio, l'importanza del soggetto, come un soggetto qualsiasi debba venire impostato cinematograficamente, l'eventuale accenno ai problemi dello spazio e del tempo cinematografici, il modo per considerare più attentamente il valore di una sequenza o addirittura di un'inquadratura, ed allora il passaggio all'analisi del montaggio diventava immediatamente necessario (per quanto

fosse difficile impostare la discussione su valori ritmici — ritmo come linguaggio espressivo — del film nei loro veri ed esatti termini). E tali considerazioni sull'inquadratura, sulla sequenza potevano offrire il ponte di passaggio per considerare i problemi della ripresa, non soltanto in senso strettamente tecnico (la fotografia, le luce, le angolazioni, ecc.) ma anche come problemi della regia, della recitazione, della scenografia, dei costumi, del commento sonoro. Il montaggio infine, considerato sempre dal punto di vista estetico, doveva rappresentare la fase finale, quasi la sintesi dei giudizi con le considerazioni generali che potevano automaticamente scaturire dalla visione complessiva del film. Venivano presi in considerazione naturalmente film noti alla maggior parte degli alunni per risalire eventualmente, per analogie, ai generi (ed ai loro sviluppi) — western, comico, documentario, ecc. — e quindi alla vera e propria storia del cinema.

Purtroppo però la maggior parte di questi capitoli della lezione-conversazione sul cinema sono rimasti allo stato di enunciati senza alcun sviluppo pratico, per mancanza di tempo.

In sede teorica vale la pena discuterli?

E' una speranza ed insieme un desiderio.

Grato per la eventuale comprensiva ospitalità, La prego accogliere i miei più distinti ossequi.

Giuseppe Vetrano

Libri e saggi

Un libro sul montaggio [1]

La British Film Academy ha riunito alcuni fra i maggiori esponenti della critica e dell'arte cinematografica inglese — Reginald Back, Roy Boulting, Sidney Cole, Thorold Dickinson, Robert Hamer, Jack Harris, David Lean, Ernest Lindgren, Harry Miller, Basil Wright — e ha chiesto loro di lavorare collettivamente ad un'esposizione della storia, della tecnica e dei principi del montaggio. Karel Reisz ha coordinato il lavoro e lo ha raccolto. Thorold Dickinson, *Chairman* dell'Accademia, lo ha introdotto. Notevoli i contributi di Helène van Dongen, che ha montato documentari di Ivens e di Flaherty. Segue un sommario bibliografico, e un glossario.

L'opera sta nell'alveo del tradizionale empirismo, che è il maggiore contributo del mondo anglosassone al pensiero occidentale. Si tiene volutamente lontana da teorizzazioni complicate e moltiplicate — e per quanto riguarda il montaggio, non ne mancano davvero gli esempi — quanto da generalizzazioni frettolose ed univoche. Abbondano gli esempi, e i principii vengono dedotti da essi, anzichè viceversa. Principii e tecnica sono esposti in quanto esperienze positive dovute al cammino dell'arte cinematografica, esperienze che bisogna tenere presenti nel lavoro di ora, ma che si possono anche superare con una nuova tecnica e nuovi principii. Le elaborazioni teoriche di Pudovkin e di Eisenstein vengono esaminate nel quadro della loro attività pratica, come risultati di essa, come feconde aperture di orizzonte. In D. W. Griffith si studia l'origine della necessità spettacolare (« dramatic emphasis ») del montaggio, nel suo fondamentale apporto al racconto e all'emozione che desta. Per quello che riguarda il sonoro, si accenna largamente alla rivoluzione da esso apportata anche nel montaggio, ma si constata come poveri siano stati finora i suoi sviluppi e si con-

(1) *The technique of film editing.* Compiled by Karel Reisz for the British Film Academy, Focal Press - London and New York, 1953.

clude attribuendo questo rallentamento nell'evoluzione dell'arte cinematografica a momentanee difficoltà pratiche, al costo del film sonoro che rende ardui gli esperimenti e i tentativi, piuttosto che alle difficoltà del mezzo o alla mancanza di veri talenti (noi aggiungeremmo che la situazione storica, di maggiore pressione e oppressione, attraverso i finanziamenti o la burocrazia, soffoca le nuove possibilità, porta i registi a un rapido tramonto dei loro impulsi artistici).

La trattazione è così divisa in tre parti: la storia, gli inizii, Griffith, Eisenstein, Pudovkin, il sonoro, e cioè come si procede oggi, dall'ordine delle inquadrature, all'effetto drammatico, e al ritmo, allo stile. Poi, la pratica del montaggio, dalla azione al dialogo, nel comico e negli effetti speciali. Il montaggio nel documentario, nel documentario raccontato, nel documentario con un'idea centrale, nel film educativo, nell'attualità, nel film compilato con riprese già effettuate ed appartenenti alle attualità o ad altri film. Infine i maggiori principii generali e particolari, la teoria e la pratica del racconto cinematografico. In appendice si forniscono ancora avvertimenti per il lavoro nelle sale di montaggio, alla moviola. Gli esempi sono assai numerosi, illustrati nella sceneggiatura e nelle diverse inquadrature. Vengono tolti o da film classici o da opere dei registi che hanno contribuito alla compilazione, sono ampi, pertinenti, dimostrativi. L'utilità di questo lavoro è indubbia: per la sua semplicità e chiarezza, può essere letto e meditato con profitto, sia dagli studiosi che dai tecnici e dagli artisti del cinema, esperti o principianti (capita sovente agli esperti di fare errori da principianti proprio nel montaggio).

La compilazione collettiva offre il vantaggio di un'esposizione vagliata ed evidente, di una completezza nei punti di vista e negli obbiettivi, che sono circoscritti, per esplicita dichiarazione, ma pienamente raggiunti. Porta anche ad una certa superficialità, ad un facile eclettismo di opinioni, alla mancanza di stringatezza e di sintesi. Ma direi che lavori di questo genere sono intanto necessarii, e che è bene precedano sistemazioni più giustificate ed unitarie (che hanno tuttavia il rischio di restare astratte, di non essere stimolanti).

E' singolare notare anche come abbiano fatto scuola le concezioni di Pual Rotha per quanto riguarda la storia dell'arte cinematografica. Chaplin è nominato due volte e senza addurne esempi, mentre di Eisenstein sono numerosissime le citazioni e gli esempi. Appare evidente una predilezione intellettuale, che

pone l'accento su determinati luoghi di questa storia (Eisenstein, Pudovkin, Dovgenko, da un lato, dall'altro i documentaristi, da Flaherty a Ivens, da Wright a Rotha). E l'influenza di Grierson è altrettanto presente nell'aver limitato quasi esclusivamente al documentario l'attenzione per le soluzioni pratiche, anzichè allargarsi al film a soggetto, considerato forma spuria (anche se così non viene dichiarato).

Si dovrebbe forse discutere se la particolare concezione del montaggio qui esposta (particolare come è ogni concezione, anche se non provvista di giustificazioni teoriche, ed anche se come tale non appare che negli avvertimenti pratici, nelle sue applicazioni empiriche) non sia da attribuirsi ad una particolare concezione dell'arte cinematografica dominante nelle correnti più vive delle attività filmistiche britanniche. Ma questo discorso condurrebbe all'esame di tutto un movimento (impostato con larghezza d'idee e schiettezza di propositi nell'anteguerra, non ha poi trovato effettivi sviluppi, non ha saputo oltrepassare lo *short*): esame che quest'opera, nobilmente « manuale », non può consentire.

V. P.

I film

C'era una volta Angelo Musco (1)

In principio era l'attore, o in principio era il regista? Si è ormai generalmente concordi nell'ammettere che per il teatro è all'improvvisazione di un singolo, al racconto per esempio (e di qui al cantastorie, che può chiamarsi anche Tespi) che si deve l'origine, sia storica che psicologica. Per il film l'origine storica, così recente, è ben conosciuta ed è nel regista. Quale l'origine psicologica, il processo psicologico cioè che guida la mano dell'operatore e del montatore in ordine ai desideri del regista? C'è chi apparenta questo processo a quello del narratore, chi lo accomuna alla natura dello spettacolo, chi infine, come Luigi Chiarini, intende constatare, in talune manifestazioni, una categoria del tutto particolare ad esso, parte a sè stante. Nell'attore teatrale e nel regista cinematografico vi è comunque una trasformazione interiore, un diretto assumere e personificare una realtà staccata, un'alterità, che noi usiamo denominare «recitazione», e che distingue queste da altre arti.

Recitare come processo interiore è necessario quando ci si deve produrre dinanzi a un pubblico in una forma diretta. Non si può restare osservatori, si assume direttamente in sè le personalità umane che si presentano, le loro visioni, adottando quella determinata inquadratura o quel determinato montaggio. Del resto è materia più suscettibile di venir osservata e descritta che di venir ordinata in una serie di leggi, sia pure soltanto psicologiche. Spesso una sua nuova espressione è rottura di quelli che erano sembrati suoi canoni.

In quest'ultimo secolo abbiamo visto spesso in teatro il regista divenire la vera origine di uno spettacolo, la sua interna «recitazione» quella che ha ispirato ogni attore, il dinamismo della

(1) *C'era una volta Angelo Musco* realizzato da G. W. Chili con brani di diversi film interpretati da Angelo Musco con il commento di Cesare Meano detto dalla voce di Rossano Brazzi. Commento musicale del maestro C.A. Bixio. Produttrice Capitani Film. Direttore della produzione Roberto A. Capitani.

scena, e perfino, a volte, l'ispirazione dell'autore. Così nel film, dove la figura del regista, è senz'altro dominante e determinante, tanto da farla classificare come solo autore dell'opera d'arte negando la possibilità di una collaborazione almeno a pari grado, ci troviamo dinanzi ad opere che ci trasmettono evidentemente un'emozione artistica, ed in cui, pure, è la figura di un attore quella a cui principalmente si deve quest'emozione. In quanto interpreta o in quanto si esibisce? I limiti tra le due forme di recitazione sono sempre vaghi: a volte in uno stesso attore coesistono e si fronteggiano le due forme. Ma un'emozione è indubbia, ed è dovuta all'attore, non al regista. Interverranno taluni ad escludere in questi film un'arte cinematografica vera e propria, e voglio anche ammettere che ciò abbia senso in rapporto a un ideale progetto d'espressione cinematografica, ideale come il piano di una città futura, ma in relazione al fatto concreto, all'esame critico, questa posizione risulta di un vuoto astrattismo.

Ad esempio, in « C'era una volta Angelo Musco », frettolosa e grossolana antologia dei vecchi film di Angelo Musco, vi sono, fra i diversi frammenti, alcuni di cui è innegabile la solare vis comica, lo schietto valore spettacolare ed il vivido significato umano. « Il Mondo » ne ha affidato la recensione al suo critico teatrale. Ma si tratta pur sempre di un film, anzi di diversi film. Indubbiamente la matrice teatrale è fin troppo presente. Ma quella è appunto la parte caduca, la parte che non ci può nè commuovere nè interessare. Dove invece si resta colpiti e avvinti come spettatori, là appare evidente il vigore dell'arte e di un'arte che, non può non dirsi cinematografica, se il suo mezzo è tale. Si può forse obbiettare che si tratta di una illustrazione compiuta col mezzo cinematografico, come nei film d'arte, illustranti celebri opere. Ma si tratta di un interesse culturale, che introduce all'opera d'arte anzichè sostituirla. L'attore è invece qui vivente e si esprime nel modo che egli, a torto o a ragione, ritiene consono alla macchina da presa.

Certo è che esiste un profondo divario tra ciò che nel film colpisce l'animo dello spettatore medio e popolare, e ciò che viene classificato come artistico dai gruppi intellettuali (che finiscono col trovarsi d'accordo). E non c'è, come per le altre arti una reale possibilità d'appello, perchè le riprese e le retrospettive hanno finora una funzione troppo debole e limitata. Il pubblico ama nel film l'attore, il critico vi scorge soprattutto il regista, e dalle due parti si tende a sottovalutare quell'elemento che non interessa. Vi sono è vero delle eccezioni. Può darsi che un pubblico abbastanza vasto sia accorso ai film di De Sica, e numerosi critici hanno studiato anche l'arte di taluni attori: ma sempre marginalmente. E

così, il pubblico segue particolarmente il racconto cinematografico, il critico la ripresa e il montaggio, nei loro effetti. Vi è evidentemente un diversissimo atteggiamento mentale: ma sarebbe profondamente errato trascurare l'uno a scapito dell'altro. Vanno entrambi considerati e vagliati allo stesso titolo. Così va equamente osservata la parte dell'attore nella storia dell'arte cinematografica dinanzi a quella del regista, anche se nell'attore essa è solitamente inconscia ed affidata a fattori spesso fisici (ma, sia pure indirettamente, anche psicologici). Un chiaro esempio di queste analisi è nel capitolo che Bela Balasz ha dedicato a Greta Garbo nel suo « Der film ».

Resta assai più agevole, soprattutto nel tempo, comprendere l'arte degli attori comici e il suo significato, che non quella degli altri attori. Probabilmente ciò è connesso all'altro fenomeno per cui un film comico perde di solito assai meno della sua vitalità, di quanto non ne perda un film drammatico (mentre sul palcoscenico si svolge un processo contrario: e il comico perde molto del suo mordente, mentre il drammatico conserva almeno in parte il suo vigore). Probabilmente, nel film l'espressione drammatica è più legata al tempo, agli anni, alle sfumature di una generazione.

L'attore comico ha tenuto nella storia del cinema un ruolo considerevole, decisivo anzi per il suo successo e il suo sviluppo. E se si deve a D.W. Griffith la scoperta di un linguaggio propriamente cinematografico si deve poi a Chaplin (che nelle prime comiche è soltanto ed essenzialmente attore) l'enorme penetrazione e diffusione dell'arte cinematografica, la scoperta di quei suoi addentellati umani che lo rendono oggi insostituibile, come riposo ed « estraniamento » a centinaia di milioni di uomini.

Vediamo Max Linder in Francia, e ad Hollywood Buster Keaton e Harold Lloyd, Larry Semon, Stan Laurel e Oliver Hardy, i fratelli Marx, Bob Hope.

In Francia Raimu e Fernandel. Da noi, Polidor e Henri Deeds, Angelo Musco ed Ettore Petrolini, Totò, Rascel, Macario.

Per gli attori drammatici, in gran parte dei casi la fortuna e il successo sono dovuti al fatto che la loro fisionomia e il loro atteggiarsi rispecchiano involontariamente alcuni *penchants* dell'epoca, appartengono al costume e ne costituiscono il simbolo in modo avvincente. Ciò, può essere dovuto anche alla loro arte: ma di solito,piuttosto relativamente. Negli attori comici invece la parte dell'arte è decisiva. Il comico lo si raggiunge con un lungo esercizio e una tenace fantasia. L'attore comico non è mai improvvisato, e quando alcuni registi italiani hanno voluto affidare il comico, non il « brillante », ad interpreti presi dalla strada, hanno

rivelato un puerile dilettantismo. Ciò non toglie che anche l'attor comico per riuscire nel suo intento non debba rispondere a quello che è l'umore segreto dello spettatore. Ma lo deve cercare, e non lo trova immediatamente come l'attore drammatico grazie a ragioni fisiche e ad atteggiamenti inconsci (Silvana Pampanini è l'immagine femminile ideale di diversi milioni di uomini — e non ci sembra davvero nè una Beatrice, nè una Laura — Totò e Rascel hanno raggiunto il successo cinematografico dopo almeno dieci anni di incerti tentativi).

In che modo l'attore comico perviene a impersonare presso lo spettatore una categoria della vita, un aspetto spesso tra i più miserevoli, delle sue leggi? L'attor comico parte dal suo fisico e da un'attenta astuta osservazione della realtà, costruisce un suo tipo, crea solitamente un personaggio e una maschera che sono indicativi: e questo con un particolare *humour*, con mille accorgimenti della voce e della mimica, con infinite esperienze a contatto con il pubblico e con la vita. Fra le due generazioni di comici italiani — quella di Angelo Musco e Petrolini, quella di Totò e Macario e Rascel — corrono gli anni e un netto divario di qualità, di coscienza, di significato. Tutti provengono dal teatro: ma gli uni da un teatro dialettale che dava Verga, Martoglio e Pirandello, o da un varietà in cui veniva ad accentrarsi il libero gusto delle capitali, l'*humour* più sornione e più in profondità. Gli altri provengono dall'avanspettacolo che fiorì sotto il fascismo con una patina di viltà e di volgarità, nello spirito dell'epoca (altro non avrebbe potuto essere in una nazione ridotta senza aneliti e senza schiettezza).

Questi ultimi comici significano un cinismo in superficie e che si salva solo in quanto chiede un po' di pietà (Rascel) o in quanto gioca sull'assurdo (Totò). C'è in essi un senso di sconfitta e di rassegnazione, che non abbiamo invece davvero nell'esplosiva gioia di Musco o nel piacere della condanna, nel gusto di un'intelligenza senza rimedio che è in Petrolini. A un certo punto mancano le speranze e ciò si traduce in una grettezza di forme, in una grossolanità e superficialità di reazioni.

Quale fu il posto di Musco e di Petrolini nella vita italiana dei primi decenni del secolo? Qui si confondono e si fondono storia del teatro e storia del cinema. E' vero che le loro espressioni artistiche sono anzitutto teatrali, ma è anche vero che noi oggi le possiamo giudicare e valutare solo attraverso lo schermo. Occorre perciò questa volta non distinguere per non perdere il filo del ragionamento. Si è di fronte ad uno spettacolo che giunge direttamente al pubblico (lo si segue con piacere, nonostante la forma spuria e goffa con cui sono presentati). Musco, come Petrolini,

sono attori nel senso profondo della parola sia dinanzi alla « camera » che dinanzi alla ribalta (come non lo sono mai stati nè Ruggeri nè gli altri attori in lingua: perchè il mezzo filmico è il più diretto erede della grande tradizione popolare che ci conduce dalla commedia dell'arte a questi grandi attori dialettali). Diciamo pure che se il film italiano di allora avesse avuto coscienza delle sue possibilità, come l'avevano Mack Sennett e René Clair, con questi attori si sarebbero potuti raggiungere ben altri risultati, anche nell'ambito del loro repertorio. Si hanno invece delle occasioni mancate: eppure, vive ancora oggi una certa freschezza e amabilità nei motivi dialettali e bozzettistici di Angelo Musco, e la sua recitazione è ancora oggi sorprendente per la vita e l'anima che sa infondere, per la sua innegabile verità. Se la bellezza di Greta Garbo, la sua « estraneità », la sua « tristezza », sono secondo Bela Balasz, di « opposizione », il gesto di Angelo Musco è un gesto d'affermazione, di diritto alla vita compiuto dalle classi popolari, è il loro senso della libertà che si esprime nello scherzo ribelle e serio di « Pensaci Giacomino », dando una semplice e positiva visione del lavoro e della vita.

Attori come Musco e come molti altri attori comici cinematografici, sono esemplari, offrono le soluzioni più impensate e più utili, portano davvero il segno della speranza. Non per nulla al dramma si faceva un tempo seguire sempre la farsa, al melodramma cinematografico la breve e fulminante comica. Nel riso è la salvezza da ogni oppressione, da ogni miseria.

E si possono riconoscere attraverso i volti di ognuno di loro, le diverse immagini della meschinità umana in procinto di riscattarsi con l'ebrezza dell'allegria. E' vero, si adopera sempre un certo meccanismo (ed avendo diretto spesso spettacoli comici di cui preparavo il testo, li conosco bene: so, ad esempio il potere infallibile di « merda »: nelle recite in costume beninteso!), ma è come un giuoco a carte scoperte. Il risultato è leale. Lo schermo quando è scosso dalle risate, perde una certa sua « estraneità », si fa sempre credere.Ma certo non è un dono di sempre. Per quest'anno si è ridotti a Fernandel. Musco e Petrolini avevano un tal potere di penetrazione e di convinzione, di trasfigurata assunzione della realtà, che, rivedendoli, si teme di averlo perso per sempre questo potere sentendo invece quanto avremmo bisogno di riacquistarlo. Sulla strada di un pensiero umoristico.

Vito Pandolfi

Elementi
per una bibliografia ragionata
di Ch. S. Chaplin

PARTE PRIMA

Scritti di Ch. S. Chaplin

1 - *What people laugh at*, a cura di Rob Wagner, in « American Magazine », n. 86, novembre 1918; trad. fr., *L'art de faire rire*, in « Ciné Pour Tous », Paris, 15 agosto 1919, riprodotto poi in Delluc (cfr. Parte Seconda, Sezione prima, n. 1) e in Ramond (Parte Seconda, Sezione prima, n. 5); trad. it.: un estratto dal tit. *Il comico nel cinema*: in « L'Italiano » VIII, 17-18, gennaio-febbraio 1933, pag. 61-70, 4 ill.; col tit. *Il mio segreto* in « La figura e l'arte di Charlie Chaplin » — cfr. n. 21 — pag. 177-185; una trad. spagnola in Zuñiga (cfr. Parte seconda, Sezione Seconda, n. 56) un estratto col tit. *Il mio segreto* in « Forza '53! », suppl. al n. 99 del « Calendario del Popolo », Milano, dicembre 1952, pag. 23.

Chaplin dichiara che alla base della sua creazione vi è la « conoscenza della natura umana » e ch'egli trae i suoi effetti comici mettendo « il pubblico dinnanzi a qualcuno che si trovi in una situazione ridicola o imbarazzante ». Queste situazioni sono per lo più a carattere sociale: « I film comici ebbero un successo immediato proprio perchè rappresentavano nella maggior parte agenti di polizia che cadevano nei tombini delle fogne, incespicavano in secchi pieni di calce, cadevano da un vagone ferroviario, e insomma erano soggetti a ogni sorta di incidenti. Ecco degli uomini che rappresentano la dignità del potere — e che spesso si sentono investiti e compenetrati di questa idea — messi in ridicolo e beffeggiati: la vista delle loro disavventure provoca nel pubblico la voglia di ridere molto di più che se quelle stesse disgrazie fossero capitate a semplici cittadini ». Altro elemento comico, dice Ch., è il conservare il sussiego e la dignità in una stiuazione ridicola. Poi esemplifica da una scena di *L'evaso*, nella quale « si è tenuto conto di due distinte proprietà dell'umana natura. La prima è costituita dalla soddisfazione che il pubblico prova nel vedere ridicolizzati la ricchezza e il lusso, e la seconda consiste nell'aspirazione degli spettatori a provare le stesse sensazioni che l'attore prova sulla scena ».

Ch. poi traccia una succinta autobiografia, e narra di come osservazioni sue abbiano servito a spunti per film: « Per i miei protagonisti e per le situazioni comiche dei miei film io ho sempre sfruttato il mate-

riale che la vita mi offriva ». E inoltre: « C'è anche un'altra qualità umana, di cui mi giovo spesso, e precisamente la passione che il pubblico ha per i contrasti e l'inaspettato... Sullo stesso piano del contrasto, io dò importanza alla "sorpresa" ».

Dopo aver sottolineato i pericoli dell'esagerare in comicità, Ch. conclude riaffermando che « tutto il mio segreto consiste nel tenere gli occhi aperti, il cervello attento, per non trascurare nulla di quel che può esser utile », poichè ritiene « inconcepibile » l'arte, senza la conoscenza della natura umana.

2 - *Més debuts,* in « Filma », Paris, 15 novembre 1919.

3 - *We have come to stay,* in « Ladies Home Journal », n. 39, Philadelphia, ottobre 1922.

4 - *My Trip Abroad,* Harper & Bros. New York, 1922; ed. ingl.: *My Wonderful Visit,* Horst & Blackett, London, 1922; trad. fr. di P. A. Hourey, *Mes Voyages,* Kra, Paris, 1928; trad. cec., *Hurà do Evropi,* Synek, Praha, 1929; trad. it. di Maria Martone, *Io e voi,* Corbaccio, Milano, 1930, pag. 258, 23 ill.: trad. spagn. di A. Rodriguez de Léon e R. Rodriguez Fernández-Andés, *Mis andanzas por Europa,* Editional Cenit, Madrid, 1930.

Ricordi del viaggio fatto da Ch. a Londra, Berlino, Parigi, nel 1921. A pag. 15-16 e 66 dell'ed. it., dialoghi e scambi di battute con i giornalisti; da pag. 95 a 106, il capitolo « Il quartiere della mia infanzia », Nel IX capitolo, incontri con J. M. Barrie e Thomas Burke; nel successivo, con H. G. Wells.

5 - *Does the public know what it wants?,* in « Adelphi », n. 1, London, gennaio 1924; trad. russa *Cto nraviza publiku?,* in « Kinogazeta », n. 40, Moskva, 1924; trad. it. *Cosa è che piace al pubblico?,* in « La figura e l'arte di Charlie Chaplin », op. cit., pag. 186-188.

La tendenza « ad andar incontro alle esigenze del pubblico tarpa irremissibilmente le ali della fantasia e non lascia sfogo alla capacità creativa originale e riesce a volte dannosa. Non credo che lo spettatore sappia quello di cui ha bisogno » dice Ch., e ricorda, per il periodo in cui aveva raggiunto la celebrità: « Io lavoravo su me stesso e cercavo di studiare le esigenze del pubblico. Volevo piacere alla gente ch'era stata così buona verso di me... e ritenevo mio dovere darle scene tali da provocare necessariamente l'ilarità. Quando ero ormai convinto di essere riuscito ad assimilare completamente i gusti del pubblico, e il successo contribuiva a mantenermi in questa credenza, ricevetti una lettera nella quale era detto: « ... Temo che state diventando uno schiavo del pubblico, mentre prima era questi ch'era vostro schiavo... ». Capii che, perchè la mia recitazione fosse buona, dovevo essere pervaso da un istinto di autentica allegria, e da allora mi fidai soltanto del mio gusto personale, della mia comprensione ed esperienza, senza più curarmi del pubblico ».

6 - *Can art be popular?,* in « Ladies Home Journal », n. 41, Philadelphia, ottobre 1924.

7 - *La comédie et la tragédie devant le public*, in « Cinéa-Ciné », Paris, 15 settembre 1925; trad. it., *Tragedia e commedia davanti al pubblico*, in « Cinema », n.s., V, n. 99-100, 15-31 dicembre 1952, pag. 308-312, 25 ill.

Riprende alcune argomentazioni del n. 5, ma è particolarmente imperniato sulla differenza tra tragedia e commedia: Ch. rivendica l'artisticità della commedia: « Come spettatori, noi amiamo il tragico nel comico e non la tragedia in se stessa. Del resto portiamo l'inconsistenza anche più lontano; pur non amando la tragedia, molti se ne lasciano impressionare e convengono facilmente che è indubbiamente arte, mentre non lo è l'umile commedia, ed anche una commedia vivace, può essere un'opera di arte altrettanto grande quanto la tragedia greca. Tutt'e due giocano sulle nostre emozioni ed ognuna ha un suo proprio sistema di logica attraverso la quale arriva ad una conclusione o punto culminante per creare un'emozione, sia che rabbrividiate o che vi sbellichiate dalle risa. Entrambe hanno le medesime forze misteriose la cui trama corre sotto l'intrigo del racconto. Il modo di condurre, indi di stabilire una condizione che produca una crisi deve essere realizzato altrettanto logicamente ed inevitabilmente in una commedia quanto in una tragedia. L'aspetto esteriore delle cose nella commedia non sembra avere altrettanta importanza, ma il punto culminante (la « crisi »), deve essere raggiunto, come nella tragedia, attraverso il triplice canale dei caratteri, della sorpresa e dell'incertezza di ciò che seguirà ».

Sullo stesso tema cf, n. 8.

8 - *Charlie Chaplin parle..*, in « Cinéa-Ciné », Paris, 15 marzo 1926; trad. russa *Moia rabota* in « Sovetskij Ekran », n. 33, Moskva, 1926, pag. 13; trad. it. *Il mio lavoro* in « La figura e l'arte di Charlie Chaplin », op. cit., pag. 189-190.

« Io, più che altro, mi fido del mio istinto. Non imbastisco mai progetti complicati, e tanto meno situazioni complicate. Non risolvo nulla in anticipo, e ogni cosa viene decisa al momento del bisogno. Allora, e solo allora, mi limito a vedere cosa c'è di buono e cosa c'è di cattivo ». A proposito della tragedia, e di *Una donna di Parigi*, da lui definita tale, Ch. dice: « A me la tragedia piace, e piace perchè alla base di essa c'è sempre qualcosa di bello. E, per me, il bello è ciò che vi è di più prezioso nell'arte e nella vita. Mette conto di occuparsi di commedie, quando vi si trova questo spunto di bellezza; ma è una cosa tanto difficile... ». Poi: « Credo che ora si verificherà nel cinema una svolta verso il genere narrativo, lo studio dei caratteri, così come io faccio nel film *La febbre dell'oro* ». Del *Circo*, Ch. dice: « Può darsi che il pubblico statunitense non comprenda neanche questo; ma non potevo non raccontare una storia così commovente »; conclude dicendo di essere tentato dalla « Storia di Cristo » di Papini: « Naturalmente, non penso di interpretare Cristo come il tradizionale, scialbo personaggio di uomo-dio. Dovrebbe essere un personaggio limpido, dotato di tutte le qualità umane ».

9 - *Inspiration*, in « Los Angeles Times Annual Review », II, Los Angeles, aprile 1928, pag. 4; trad. it. *L'ispirazione*, in « La figura e l'arte di Charlie Chaplin », op. cit., pag. 191-195.

« La fonte della mia ispirazione è di regola costituita dalla musica o da oggetti astratti. E' mia opinione che l'ispirazione provenga da una

fonte a sé stante. L'artista è commosso da qualche emozione... egli l'accoglie e la traduce... le dà un'espressione». «Dal momento in cui comincio a lavorare, il mio cervello si fa più vivo e sensibile. Nascono così gli scenari. Prima di ogni cosa è l'idea. poi... il lavoro». «Bisogna anzitutto avere dell'entusiasmo. Credo che l'ispirazione non sia in gran parte altro che entusiasmo, e ritengo che l'ispirazione derivi da un interessamento, da un'esuberanza d'interesse verso un certo argomento».

Dopo aver parlato dell'*Opinione pubblica,* del *Pellegrino,* della *Febbre dell'oro* e del *Circo,* Ch. termina con alcune considerazioni su Charlot: «Io non considero il personaggio che rappresento sulla scena in quanto carattere. Per me esso è per lo più un simbolo. A me pare che esso abbia più dello Shakespeare che del Dickens. Esso impersona in sé l'immagine di un individuo eternamente perseguitato dal destino... Nell'interpretare Charlot io talvolta getto un ponticello fra carattere e simbolo. A volte, io non sono rigidamente coerente. Il personaggio da me interpretato è mutato. E' divenuto più tragico e più triste; un po' più organico! Esso si è sbarazzato degli atteggiamenti buffi: è divenuto un po' più razionale».

10 - (*La mia vita*), in *Wir vom Kino* di S. Lorant, Berlin, 1928; trad. russa *Moia zizn* in *Carles Spenser Caplin,* Goskinoizdat. Moskva, 1945; trad. italiana in *La figura e l'arte di Charlie Chaplin,* Einaudi. Torino, 1949, pag. 11-13.

E' una succinta autobiografia, con particolar riguardo all'infanzia e agli esordi teatrali.

11 - *Wisedom from a Wiseman,* in «Theatre Guild Magazine», 8, New York, 7 marzo 1931.

12 - *Les Lumières de la Ville,* in «La Revue du Cinéma». III, 20, Paris, marzo 1931.

E' lo scenario di *City Lights.*

13 - *Les Lumières de la Ville,* in «L'Ami du Peuple», Paris, 10 aprile 1931; riprodotto dal Leprohon, cfr. Parte seconda, Sezione prima, n. 20.

14 - *Mes Souvenirs,* in «Vu», Paris, 1° aprile 1931.

E' un riassunto della trama di *City Lights.*

15 - *Pourquoi je reste fidèle au muet?,* in «Cinéa», n. 13, Paris, maggio 1931.

Sul problema del film sonoro. Ch. prende posizione contro: «Ripassai mentalmente alcuni degli episodi più incisivi dei miei vecchi film, tentando di capire se le parole aggiunte li avrebbero in qualche modo migliorati.

Ricordai così le scene della lettera in *Charlot soldato,* la festa fallita in *La febbre dell'oro,* la scena del camion quando ritrovo Jackie nel *Monello...* Tutto ciò mi riconfermò nella mia precedente opinione: le parole non vi avrebbero aggiunto nulla. *Al contrario*».

16 - *Comment faire rire les gens*, in « Cinémonde », Paris, 1931, pagine 195-196; trad. it. *Come far ridere la gente*, in « La figura e l'arte di Charlie Chaplin », op. cit., pag. 196-199;

Riafferma quanto detto in precedenza (cfr. n. 1) sul « cogliere in mezzo alla gente la verità autentica » e trarne profitto; sul fatto che « la base di ogni successo creativo nel teatro e sullo schermo... dipende dalla conoscenza della natura umana ». Ma « questa conoscenza non si acquista in virtù dell'istinto »: Ch. dice di esserne debitore al lavoro svolto nella compagnia di Fred Karno, dove « tutte le tradizioni classiche dell'umorismo teatrale erano gelosamente conservate ». Ch. ricorda inoltre di aver appreso l'arte della pantomima dalla madre, ch'era « dotata di un senso mimico eccezionale »; come da bambino avesse desiderato dedicarsi all'arte del clown; e come, quando il fratello gli predicava che sarebbe diventato un comico, tacesse, « perchè in verità — in fondo all'anima — più che a diventare un comico aspiravo a diventare un grande attore tragico ».

17 - *A Comedian Sees the World*, a cura di Catherine Hunter ,in « Woman's Home Companion - New York, 1933.

Ch. spiega perchè intraprenda un viaggio attorno al mondo.

18 - *The Suicide of the Movies*, in « Variety », New York, settembre 1935; trad. it. *Il suicidio del cinema*, in « La figura e l'arte di Charlie Chaplin », op. cit., pag. 200-202.

Contro il cinema parlato e sonoro. « In nessun caso il progresso fu mai indirizzato così a rovescio... Quello che avviene da sei anni a questa parte in seno all'arte cinematografica, non è altro che un frenetico karakiri... L'arte cinematografica ha tradito se stessa ».

19. - *Nemovo kino i zvukovogo kino*, in « Iskusstvo Kino », n. 4, Moskva, 1936, pag. 62-63, comp. da un'intervista di Ch. ad A. J. Urban, in « Intercine » VII, 10, Roma, ottobre 1935; trad. it. *Cinema muto e cinema sonoro*, in « La figura e l'arte di Charlie Chaplin », op. cit., pag. 203-207.

E' riportata l'opinione di Ch., secondo cui « il cinema muto non ha esaurito le sue possibilità, e la sua esistenza e sviluppo di pari passo con l'arte del cinema sonoro sono perfettamente legittimi, così come lo sono l'esistenza contemporanea delle diverse forme di arte teatrale (balletto, opera, dramma). Il passaggio meccanico dal cinema muto a quello parlato è inammissibile: la immagine creata dalla rappresentazione di un film muto non è conciliabile con la parola. Per la parola bisogna creare un'immagine diversa.

E' poi riportata un'ampia dichiarazione di Ch. sui suoi progetti circa un film su Napoleone: « Sarà un film sonoro, che si baserà su una trama insolita: sarà la storia di un Napoleone pacifista ».

20 - *The Future of the Silent Picture*, in « Windsor Magazine », n. 84, London, settembre 1936; trad. it. *L'avvenire del cinema muto*, in « La figura e l'arte di Charlie Chaplin », op. cit. pag. 208-217.

Ancora sul problema del cinema sonoro e parlato. Ch. opina che con l'avvento del sonoro « il cinema muto sia stato messo provvisoriamente

in disparte », ma che ciò « non significa tuttavia in nessun modo che non lo vedremo più », e riafferma la validità dell'arte mimica, poichè essa « costituisce la base di qualsivoglia forma di dramma » e « costituisce altresì l'essenza e il contenuto del film muto. Essa deve essere l'essenza anche del film parlato, perchè il contenuto drammatico, riprodotto dal dialogo, e che non può essere afferrato dall'occhio, fornisce all'immaginazione un materiale troppo abbondante ». « Il cinema muto è un'arte troppo positiva e rara per scomparire definitivamente. Essa risorgerà sotto mutato aspetto, o — più esattamente — sotto forma modificata dal suono ».

Ch. tratta inoltre del diverso ruolo dell'arte mimica nella commedia e nel dramma, della recitazione e della semplicità o complessità della trama.

21 - *Scritti di Charles Spencer Chaplin su se stesso e sull'arte del film*, in *Charles Spenser Chaplin*, crest. a cura di P. Attasheva e S. Asukov, vol. II della collezione « Materiali per la storia dell'arte cinematografica mondiale » diretta da S. M. Eisenstein e S. J. Yutkevic, Goskinoizdat, Moskva, 1945; trad. it. di Giovanni Langella, « La figura e l'arte di Charlie Chaplin », Einaudi, editore Torino, 1949. Cfr. n. 1, 5, 8, 9, 16, 18, 19, 20.

22 - *Rythme*, in « Cinémonde », Paris, 14 aprile 1938; in Leprohon. Parte seconda, Sezione prima, n. 2, pag. 325-327 e in Bessy-Florey. Parte seconda, Sezione prima, n. 25, pag. 207-211. Una trad. italiana è: *Ritmo*, in « Sequenze », 1, 2, Parma, ottobre 1949, pag. 27-28; un'altra trad. it. è: *Una storia di uomini in un ritmo macabro*, in « Rassegna del Film », 11, 10, Torino, gennaio 1953, pag. 18. Una trad. ingl. è: *Rhythm*, a pag. 153 del Cotes-Niklaus (Parte seconda, Sezione prima, n. 23, pag. 153-155), dove con una nota gli AA. dicono di non aver potuto rintracciare il testo originale, che pertanto rimane loro sconosciuto.

Breve racconto ambientato in Spagna all'epoca della guerra civile. Un giovane repubblicano è condannato alla fucilazione. L'esecuzione viene predisposta e ne ha inizio il cerimoniale. Nell'istante stesso in cui giunge la grazia, il plotone d'esecuzione, trascinato dal ritmo dei movimenti, anzichè abbassare le armi, fa fuoco, esegue la condanna.

23 - *La democratie survivra ou mourra...*, in Leprohon, op. cit. pag. 329-331; in Bessy Florey, op. cit., pag. 211-215.

E' l'indirizzo rivolto da Ch. al Presidente degli Stati Uniti F. D. Roosevelt, il 22 luglio 1942, per l'apertura del secondo fronte, azione sostenuta poichè « Sui campi di battaglia della Russia, la democrazia sopravviverà o morrà. Il destino delle Nazioni alleate è nelle mani dei comunisti. Se la Russia è vinta, il continente asiatico - il più vasto e più ricco del globo - passerà sotto il dominio dei nazisti. Poichè tutto l'Oriente è praticamente sotto l'influenza giapponese, i nazi controllerebbero allora la quasi totalità del materiale di guerra indispensabile esistente al mondo. Quale probabilità ci resterebbe, in tal caso, di vincere Hitler?... La Russia lotta con le spalle al muro. Questo muro è la più solida

difesa alleata... Non possiamo rischiare il perdere la Russia, ultima linea di difesa della democrazia ».

24 - *Appel aux hommes*, in Leprohon, op. cit. pag. 333-335; in Bessy-Florey, op. cit. pag. 215-219; un estratto in « L'Ecran Français », n. 296, Paris, 14-20 marzo 1951, pag. 14. Testo ingl. *Let Us Unite*, in Cotes-Niklaus, op. cit. pag. 155-156; trad. it. *Appello agli uomini*, in « Sequenze », 1, 2, Parma, ottobre 1949, pag. 28.

E' il discorso finale del *Dittatore*, « A tutti coloro che possono ascoltarmi, io dico: non disperate. La disgrazia che ci è piombata addosso non è che il risultato di una brama feroce, della disperazione di gente che ha paura della via del progresso umano. L'odio degli uomini passerà e i dittatori periranno, e il potere che hanno usurpato al popolo, al popolo tornerà. Fino a che gli uomini sapranno morire, la libertà non potrà morire!... Soldati! Non combattete per la schiavitù! Combattete per la libertà! ».

25 - *A Picasso*, in « Les Lettres Françaises », VII, 184, Paris, 27 novembre 1947, pag. 1.

Telegramma con il quale Ch. chiede a Pablo Picasso e agli intellettuali francesi un'azione di protesta contro l'espulsione dagli Stati Uniti di Hanns Eisler.

26 - *I declare war on Hollywood*, in « Reynold News », dicembre 1947; trad. francese *J'en ai assez d'Hollywood*, in « Action », Paris, 24 dicembre 1947; un estratto col titolo *Dichiaro guerra a Hollywood*, in « Vie Nuove », III, 7. Roma, 15 febbraio 1948, pag. 8.

« Sono stato tacciato di « comunista » e « antiamericano » solo perchè non voglio pensare come pensano tutti gli altri, e perchè i potenti di Hollywood ritengono di potersi sbarazzare di chiunque. Hollywood non ha più nulla in comune con il cinema, che invece è ritenuto un'arte. A Hollywood il lavoro consiste solo nello sfornare chilometri di pellicola, e a chiunque vi è impossibile il successo, se si presenta come un novatore che osa sfidare le regole stabilite dai grossi affaristi del film... Penso, obiettivamente, che tempo sia venuto d'avventurarsi su di una strada nuova, e di far sì che il denaro non sia più il dio onnipossente di una società in decadenza ».

27 - *Salut à la France!*, in « Les Lettres Françaises », XI, 408, 3-10 aprile 1952, pag. 1.

Lettera ai cineasti francesi, datata Hollywood 21 marzo 1952. Dopo aver ricordato di aver « molto appreso dai grandi maestri della commedia filmata, tra i quali era Max Linder », Ch. parla della crisi del cinema francese, sostenendo che « bisogna che l'arte del film francese conservi tutta la sua integrità e vitalità », poichè questo è un dovere dei francesi « verso se stessi, i loro artisti, i loro lavoratori ». Circa le misure pratiche necessarie per risolvere il problema della diminuzione della produzione francese, Ch. dice che esse «debbono essere trovate, grazie all'appoggio del popolo francese ».

28 - *Le rire et les larmes contre la haine!*, in « Les Lettres Françaises », XI, 408, Paris, 10 aprile 1952. pag. 12, 3 ill.

Intervista a Robert Shaw. Ch. fa alcune dichiarazioni a proposito di *Limelight*, dei propri metodi di lavoro, della situazione del cinema a Hollywood. Di *Limelight* dice che « credo che saranno molti, coloro cui piacerà questa storia semplice, dove commedia e tragedia s'intrecciano. Se così sarà, io sarò ripagato a dovere. Credo nel potere del riso e delle lacrime come antidoto all'odio e al terrore. Dei buoni film costituiscono un linguaggio internazionale, corrispondono al bisogno che la gente ha di humour, di pietà, di comprensione. Sono un mezzo per dissipare il sospetto e il timore che hanno invaso il mondo oggi. Abbiamo avuto troppi film gratuitamente ripieni di violenza, di sessualità morbosa, di guerra, di assassinii e di intolleranza. Film di questo genere rendono ancor più insostenibile la tensione mondiale. Se solo potessimo scambiare tra le nazioni, e in modo intensivo, dei film che non parlino il linguaggio della propaganda aggressiva, ma invece quello della gente semplice, ebbene ciò potrebbe salvare il mondo dal disastro ». Circa le persecuzioni cui è fatto oggetto negli Stati Uniti da parte di gruppi reazionari, Ch. dichiara: « Insisto sull'integrità indistruttibile delle mie opinioni personali: non le cambierò neanche se sottoposto a qualsiasi genere di pressione... Quali che siano le mie opinioni, onestamente ci tengo, e continuerò a far così sino a che non avrò ragioni buone per cambiarle ». Nel corso della stessa intervista, Ch. riafferma di essere « fautore di pace ».

29 - *Oggi più di ieri ho bisogno di verità*, in « Cinema Nuovo », II, 3, 15 gennaio 1953, pag. 53-54, 1 ill.

Dichiarazioni di Ch. in occasione del suo viaggio a Roma, Ch. afferma di « essersi convinto al parlato quando si è accorto che esso apriva nuove possibilità », e dichiara: « Il sentimento che nella mia vita e nella mia opera è sempre prevalso su ogni altra cosa è quello di umanità. Il compito dell'uomo, e quindi dell'artista, è proprio quello di giungere alla rivalutazione dei sentimenti più genuini dell'animo umano, e fare del nostro meglio per riportarli alla luce attraverso l'arte, la scienza, per il maggior progresso dell'umanità » (cfr. un'altra stesura al n. 30). E' riportato un discorso dell'on. G. Andreotti a Ch., e la risposta di questi; le parole dette da Chaplin a dei bambini romani invitati ad una proiezione di suoi film; il breve discorso da lui tenuto al C.S.C. di Roma, e il saluto rivoltogli da Cesare Zavattini a nome dei cineasti italiani.

30 - *Parole di Chaplin*, in « Bianco e Nero », XIV, I, Roma, gennaio 1953, pag. 58-60.

Dichiarazioni di Ch. a Roma, date all'aerodromo di Ciampino, al cinema « Fiammetta » e al Centro Sperimentale di Cinematografia. Quelle sull'arte sono così riportate: « Il sentimento che nella mia opera e nella mia vita è prevalso sopra ogni altro è quello dell'umanità e delle cose belle della vita ». A proposito di Calvero, protagonista di *Luci della ribalta*, Ch. dice che, pur nella sua complessità, « può identificarsi in vari momenti con me stesso ».

Ch. inoltre definisce l'arte « una luce che riverbera sul mondo una ragione di vivere », e ne indica la finalità nella ricerca della verità e della bellezza.

31 - *I dialoghi di « Limelight »*, in « Filmcritica », vol. V, 20, Roma, gennaio 1953, pag. 19-34 e vol. V, 21, febbraio 1953, pag. 63-74.

Sono i dialoghi di *Luci della ribalta*, nel testo dell'edizione doppiata in italiano (poi editi in volume, *Luci della ribalta*, Edizioni Film-critica, Roma, s. d. 1953, pag. 127, prefazione di Giovanni Calendoli).

32 - *Dichiarazioni di Chaplin dopo il suo arrivo a Londra*, in « Il nuovo Corriera della Sera », Milano, 18 aprile 1953, pag. 6, 1 ill.; in « Cinema Nuovo », maggio 1953, II, 10, Milano, pag. 260.

E' riportata la dichiarazione consegnata da Ch. ai giornalisti al suo arrivo a Londra il 17 aprile 1953, « nella quale spiega i motivi per i quali egli non ritornerà negli Stati Uniti ». « Ho rinunciato a risiedere negli Stati Uniti », dice Ch. » poichè in tale paese non mi è possibile proseguire la mia attività cinematografica... Dopo la fine della seconda guerra mondiale sono stato fatto segno a una campagna di menzogne e a una propaganda svolta contro di me da potenti gruppi reazionari, i quali, con la loro inflenza e grazie all'aiuto dei giornali scandalistici americani, hanno creato un'atmosfera nella quale le persone di spirito liberale possono essere messe all'indice e perseguitate ».

PARTE SECONDA

Sezione prima: i libri

1 - DELLUC L., *Charlot*, Maurice de Brunoff, Paris, 1921; trad. inglese di Hamish Miles, *Charlie*, John Lane, The Bodley Head, London, 1922; ed. americana, *Chaplin*. John Lane & Co., New York, 19-22; trad. cecoslovacca, *Chaplin*, Aventinum, Praha, 1924. ;

E' il primo libro francese dedicato a Ch., diviso in sei capitoli, « Preludio », « La Maschera », « Il Pioniere », « L'Uomo », « Il Metodo » « I Film». L'a. inizia con l'affermare che « Per l'artista creatore del cinema, la maschera di Charlie Chaplin ha la stessa importanza che la tradizionale maschera di Beethoven ha per il compositore musicale »; « eliminati automaticamente », con questo paragone, « tutti i lettori superficiali », passa ad analizzare questa maschera chapliniana che gli appare curiosamente latina (la controversa ascendenza francese di Ch. è stata confermata nel 1953 da Ch. stesso, con l'affermazione « il mio affetto particolarmente caloroso per la Francia è tanto maggiore, in quanto sangue francese scorre nelle mie vene », cfr. Parte Prima, n. 27). D. giunge alla definizione « Chaplin è pittore alla stessa maniera in cui Villon era poeta ».

Nel capitolo « Il Pioniere », Ch. è paragonato a Nijinskij, « un inventore nella sua arte », con la differenza che « mentre Nijinskij concerne un'epoca della storia della danza », « Charlot è il pioniere della prima epoca della sua arte, ed è in qualche modo responsabile del fatto ch'essa sia divenuta arte per davvero », in quanto egli è, sullo schermo, « interprete di sé stesso ».

Il capitolo « L'Uomo » ha carattere biografico; in quello intitolato « Il Metodo » è riportato un articolo di Max Linder su Chaplin (cfr. Parte Seconda, Sezione Quarta, n. 1). Il capitolo « I Film » consta di brevi analisi, giudizi, definizioni su ventisette film chapliniani, fino a *Idillio ai campi*. Per la finale di *Carmen*, l'A. ricorda le « morti » celebri delle scene (Zacconi, Grasso, Chaliapin). *La cura miracolosa*, è definito « un balletto »; *Idillio ai campi*, « un idillio », le cui ballerine però non vengono « dalle terre di Isadora Duncan o Lois Fuller o dai Balletti Russi » ma « son ninfe, ninfe reali di carne e sangue ».

E' ricordato che Darius Milhaud ha scritto una partitura « mezzo brasiliana », « per accompagnare qualsiasi film di Chaplin »; su questa musica Jean Cocteau voleva fare un balletto basato su temi e motivi di film chapliniani: ne venne *Le Boeuf sur le Toit* (cfr. Parte Seconda, Sezione Prima, n. 26, pag. 263-264).

2 - FLOREY R. - *Charlie Chaplin*, pref. Lucien Wahl, Les Publications, Jean-Pascal, Paris, 1927, pag. 64, con 37 ill. e 3 disegni.

Volumetto a carattere informativo, diviso nei capitoli « L'esordio di Charlie Chaplin », « La sua carriera », « Chaplin al lavoro», «Chaplin intimo », « Aneddoti ». Vi sono molte notizie sul periodo delle « comiche », aneddoti di prima mano, un lungo brano di sceneggiatura del *Circo*, si parla per la prima volta di un film su Napoleone, il cui progetto venne in seguito accantonato per l'arrivo in America del film di Abel Gance, è data notizia del fatto che Ch. col metraggio rimasto fuori dal montaggio definitivo dei suoi film, compone brevi film che proietta soltanto ai familiari ed amici: di uno di questi, intitolato *Il suicidio*, Florey narra il soggetto (cfr. Parte seconda, Sezione prima, n. 20, pag. 238, e Parte seconda, Sezione seconda, n. 54, pag. 300).

3 - SIEMSEN H., *Charlie Chaplin*, Leipzig.

4 - POULAILLE H., *Charlie Chaplin*, preceduto da: MONRAND P.: *Un soir avec Charlot à New York*, Grasset editeur, Paris, 1927, pag. 217, 36 ill. Trad. spagnola di Pedro Pellicena, *Charlot*, Ediciones Biblios, Madrid, 1927.

Nella prefazione, l'a. precisa che il suo « più che uno studio critico, è un ritratto dell'opera, e dell'autore attraverso l'opera ». In effetti, il volume costituisce una sorta di raccolta di materiali chapliniani: le citazioni tratte da scritti di altri autori, quasi tutti francesi, vi sono assai numerose e interessanti. E' diviso in quattordici capitoli e sei appendici.

Il primo cap., « Charlot », è una veloce rassegna della produzione chapliniana, dalle origini al 1925. Vi sono citati due progetti in seguito non realizzati, *Il club dei suicidi* e *Il dandy*. Nel secondo, « Il tipo di Charlot », è analizzato il personaggio (« Douglas, Mosjoukine, Keaton, re-

citano. Charlot recita sé stesso »), e il come ne derivi una « impressione di verità, che nessuno sin qui aveva saputo darci quanto lui ». ffl

Il terzo capitolo è « Alcune note sull'uomo »; Ch. vi è definito « un realista » la cui arte « che è nata dalla vita, è in funzione della vita, e non vuole esprimere altro che la vita », e vi si parla del suo sistema di usare attori non professionisti, tratti dalla vita. Nel quarto cap., « La comicità e la sensibilità di Chaplin », *Vita da cani. Il monello, La febbre dell'oro* son detti « capolavori degni dei libri più emotivi e sentiti » di Gorki, Dickens, Hardy, Dostoievski; l'a. vi parla poi della natura e struttura dei film chapliniani, dei rapporti con il circo, dice che Ch. è « un clown geniale, parente di Grock e Tich, ma in possesso di un registro assai più esteso », e istituisce un'analisi comparata con Keaton e Lloyd.

Il quinto cap. è « La sua arte »; il sesto, « Il segreto di Chaplin », riporta lo scritto *Il mio segreto* (cfr. Parte Prima, n. 1); il settimo, « Chaplin, scrittore » concerne il regismo di Ch., la sua antiletterarietà, ed è seguito da una filmografia, nella quale i titoli sono dati sia nella stesura inglese che in quella francese.

Il cap. ottavo concerne « L'opera », che l'a. definisce « colossale quanto quella di un Balzac, di un Thomas Hardy, di un Gorki, e varia quanto quella di uno Shakespeare », « vasto tentativo di sintesi » e « immensa lezione di filosofia sociale ». Nel nono, « Alcuni esempi: i suoi primi film », l'a. esemplifica, specie avvalendosi dei film del periodo « Mutual »; nel decimo, « I «Charlot» in Francia », son ricordate le prime proiezioni in Francia dei film di Ch., e l'accoglienza che vi ebbero da parte del pubblico e dei gruppi intellettuali d'« avanguardia » (Apollinaire, Leger, Salmon, Cendrars, ecc.); l'undicesimo, « Gli imitatori di Charlot » tratta dei comici Jack, Bobby Dunn, Kaplin, Bosser, Aplain, Ritchie, che cercarono di plagiare Ch., e di alcuni parodisti che lo imitarono, Turner, Séchan, i Rivers. (Sullo stesso argomento, cfr. Parte seconda, Sezione prima, n. 25, pag. 182).

Nel dodicesimo cap., « I recenti film di Chaplin », l'a. osserva come, nel procedere della sua produzione, Ch. da autore di novelle e racconti divenga « romanziere », fa molti paragoni con scrittori come Shakespeare, Cervantes, Dostoievski, e analizza *Vita da cani, Idillio di cani, Un giorno di vacanza, Charlot soldato, Il monello, Giorno di paga, Il pellegrino, L'opinione pubblica,* e *La febbre dell'oro.*

Il tredicesimo cap., « Il tempo dell'immagine è venuto », afferma che « ad epoca nuova, corrisponde una scrittura nuova », e Ch. ne è « il primo scrittore »; il quattordicesimo. « Domani! » è sull'arte del cinema come mezzo d'espressione.

Le appendici che chiudono il volume: « A proposito del divorzio di Charlot » (sul caso Lita Grey), una « Nota » bibliografica sullo stesso argomento, un « Indice bibliografico », e un « Indice dei film e dei nomi citati ».

Lo scritto di Paul Morand che è posto a mo' di introduzione tratta di una serata a New York con Ch., all'epoca del processo di divorzio con Lita Grey. Il M. stigmatizza con energia l'atteggiamento illiberale degli attacchi di cui Ch. è fatto oggetto da parte dei piccolo-borghesi americani.

Parte di questo libro è stata pubblicata in una prima edizione, sempre presso Grasset, nella « Collection *Le Moment*, n. 1 », senza indicazione di data, col titolo *Charlot*.

5 - RAMOND E. - *La passion de Charlie Chaplin*, Librairie Baudinière, Paris, 1927, pag. 251, ill. 20.

Biografia a carattere largamente divulgativo e romanzesco, con frequenti accenni alle opere, e notizie circa le loro proiezioni (per es.: « *Charlot soldato* che era stato proiettato nel 1920 in Svizzera dalla maggior parte dei cinema senza sollevare incidenti di sorta, fu oggetto, nel maggio 1922, di una protesta della Legazione di Germania accreditata presso il Consiglio Federale. Poco mancò che un direttore di sala, che aveva proiettato il film senza tagli, fosse condannato a tre giorni di prigione »).

Da pag. 105 a 108 è ripreso dal *Journal* del 20 settembre 1921 un brano di articolo di Cami; da pag. 115 a 117 e da 125 a 128, una dichiarazione di Ch. su *L'opinione pubblica*, film che quindici stati dell'Unione poi vietarono o ammisero solo con tagli e modifiche, (« Penso che *L'opinione pubblica* sarà l'opera più importante di tutta la mia carriera... »).

Da pag. 135 a 137 sono riportate dichiarazioni di Ch. al giornalista Harry Carr sulla situazione dell'arte cinematografica e sull'accoglienza che i suoi film hanno nei vari paesi (Le stesse opinioni poi in *Il mio* quello americano, cfr. da pag. 138 a 144, l'opinione di Ch., che risponde a Cami (ripreso da *Journal* del 9 ottobre 1921).

Dichiarazioni di Ch. sui propri principi artistici da pag. 145 a 157. Da pag. 177 a 189 è riportata, nella trad. francese apparsa nel 1919 in *Ciné pour Tous*, un articolo di Elsie Codd sui metodi registici di Cn. (Lo stesso anche in Delluc, cfr. Parte prima, n. 1).

A pag. 228 è citato un giudizio di Pascin, ripreso da *Propos d'artiste* di Florent Fels, sulla diversa accoglienza fatta ai film di Ch. dalla Francia e dagli Stati Uniti.

6 - ALBAN E. - *Charlie Chaplin, film konstens mästare*, Stockolm, 1928.

7 - EDDY R. - *Charlie Chaplin, hans liv og levned*, Zinklar Zingleserse, København, 1928.

8 - BURGER E. - *Charlie Chaplin*, Rudolf Mosse, Berlin, 1929 (un estratto: *Les débuts de Charlie Chaplin*, in « La Revue du Cinéma », III. 21, Paris, aprile 1931).

Biografia, con alcuni interessanti dettagli sui metodi registici di Ch., specie per il primo periodo di attività presso Mack Sennett. « Si ebbero in seguito delle divergenze, frutto di una reciproca diffidenza. Charlie riuscì a togliere di mezzo proponendo di girare secondo quanto pensava lui: voleva essere regista di se stesso, impressionare immagini quanto gli pareva necessario, la « camera » doveva girare senza interruzione, seguirlo sin nei minimi movimenti. Poi avrebbe composto il film utilizzando solo le immagini riuscite. Per tacitare i timori di quelli che non volevano rischiare una tal quantità di negativo, che costava molto

caro, in un'impresa dal risultato così incerto, Charlie disse che, se il film, come i due primi suoi, fosse stato un insuccesso, se ne sarebbe assunto le spese ». Sulla stessa quistione, cfr. Parte seconda, Sezione seconda n. 4.

9 - HOELLRIEGEL A. - *Charlie Chaplin*, Wien, 1931.

10 - EROWMANN W. - *Charlie Chaplin, his life and art*, Londono, 1931.

11 - SOUPAULT Ph. - *Charlot*, Plon, Paris, 1931, pag. 200 (un estratto: *Légende de Charlot*, in « La Revue du Cinéma », III, 21, Paris, aprile 1931).

E' uno dei volumi della collezione « La Grande Fable, Chroniques des Personnages Imaginaires ». Nella prefazione l'a. dichiara di aver voluto essere « l'umile storiografo dell'uomo che ha saputo esprimere, riassumendola, l'angoscia eterna del mondo d'oggi.

Ho seguito passo a passo le sue avventure nei suoi film. Dunque non ho fatto altro che raccontare quel che avevo visto sullo schermo rispettando, nella misura del possibile, la poesia meravigliosa, che anima Charlot ».

In effetti il libro è una sorta di trascrizione letteraria dei film di Ch., considerati come un tutto unico, un leggendario, mitologico romanzo d'avventure.

12 - VARENNES J. - *Charlot*, La Nouvelle Librairie Française, Paris, 1932, 24; 11

13 - SKLOVSKIJ V. - *Charlie Chaplin*, Berlin, 1933.

14 - ROBINSON C. T. - *La vérité sur Charlie Chaplin*, trad. e rid. di René Lelu, S.P.E., Paris, 19-33, pag. 255.

15 - REEVES M. - *Charlie Chaplin intime*, ricordi raccolti da Claire Goll, Gallimard, Paris, 1935, pag. 194; trad. italiana *Charlot ebreo due volte*, Apice, Napoli, 1943.

Diario a carattere scandalistico, sulla relazione avuta dall'autrice, con Ch., nel 1931-32. Alcune osservazioni sul carattere e temperamento di Ch. sono confermate da altre fonti; altre sono decisamente infondate o errate, così come certe notizie (cfr. a pag. 65 la notizia della morte in povertà di Enda Purviance; il fatto è smentito dal Florey, cfr. Parte seconda, Sezione prima, n. 25, pag. 124). Le affermazioni e testimonianze della R. vanno quindi valutate con assai grande cautela. In Italia il libro è stato aspramente criticato dal D'Amico (cfr. Parte seconda, Sezione quarta, n. 79), in Francia dal Sadoul (cfr. Parte seconda, Sezione prima, n. 27).

Ricordi dell'a., segretario particolare di Ch. dal 1916 al 1932. Il sottotitolo, « Sa vie, ses amours, ses déboires », è indicativo del carattere del libro, peraltro utile per certo materiale aneddotico e per talune informazioni. Alcune delle cose che l'a. dice del carattere e della personalità di Ch. sono confermate anche da altri biografi, e lo stesso

dicasi per certi metodi di lavoro chapliniani: per es. durante la lavorazione dell'*Emigrante*, dice l'a., « chiesi a diversi di raccontarmene il soggetto. Nessuno ci riuscì. Solo Chaplin lo sapeva. D'altronde... *lui stesso* non aveva la minima idea di che cosa sarebbe stato, in definitiva, lo scenario », e quindi: « *L'emigrante*, per esser consegnato ai produttori, doveva esser ridotto ad una lunghezza di 500 metri. Ma stava il fatto che ne erano stati girati più di 12.000! Per quattro giorni e quattro notti, Chaplin lavorò al montaggio del film. Gli capitava di visionare la stessa scena cinquanta volte, montando poi dieci, trenta centimetri di pellicola. Un collaboratore la aiutava, un altro stava a guardare. Le fuzioni d'assistente eran tenute dal suo operatore. Rollie Totheroth ».

Da pag. 36 a 38 è riportato il comunicato fatto diramare da Ch. durante la guerra 1914-18 sul problema di una sua eventuale chiamata alle armi; seguono alcune citazioni sullo stesso quesito, tratte dalla stampa statunitense dell'epoca. A pag. 45-46, il testo di una poesia di Ch., da lui in seguito musicata, dal titolo *C'è sempre qualcosa che non si riesce a dimenticare!*

Nel volume vi sono poi alcune informazioni sull'origine dei film chapliniani: « So in modo certo che il soggetto del *Monello* altro non è, in realtà, che un capitolo dell'infanzia di Chaplin. Lui stesso me lo ha detto e, per quel che ne so, è una confidenza, questa, che non ha fatto a nessun altro. La scena della soffitta, dove si nasconde col bambino, non è frutto di immaginazione. Quest'episodio è realmente accaduto. Si è svolto in una soffitta d'una vecchia casa, al n. 3 di Pownall-Terrace, a Kennington. La sola differenza... è che quando Chaplin fu portato via, fu strappato dalle braccia della madre, mentre nel film il bimbo è portato via al padre adottivo... Il punto di partenza di quasi tutti i film comici realizzati da Chaplin durante gli anni in cui ho collaborato con lui, era una situazione nella quale egli s'era trovato, a un certo momento, nella vita reale ». « Vi sono, nelle casseforti di Chaplin, migliaia di metri di pellicola nei quali si vede Charlot abbigliato con magnifici vestiti. Vi fa la figura di un dandy perfetto, con tutto lo « chic » e l'eleganza di un « boulevardier »; questi film, che non saranno mai proiettati, esprimono assai bene quest'aspetto caratteristico del suo carattere ». « *L'opinione pubblica* è, in sostanza, un'interpretazione cinematografica di alcuni capitoli della vita di Peggy Hopkins Joyce ».

A pag. 119-120 è riportata la dichiarazione di fondazione della « United Artists », a firma Mary Pickford, William Hart, Douglas Fairbanks, Charlie Chaplin e D. W. Griffith. Da pag. 219 a 222, una lettera aperta di Cami a Charlot.

16 - SOKOLOV I. - *Charlie Chaplin*, Goskinoizdat, Moskva, 1938.

17 - ULM G. von - *Charlie Chaplin, king of the Tragedy*, Caxton, Caldwell (Idaho), 1940.
Biografia prevalentemente aneddotica.

18 - VILLEGAS LOPEZ, M. - *Charles Chaplin, el genio del cine*, prefazione di Léon Kliwovsky, Editorial Americale, Buenos Ayres, 19-43; trad. portoghese: *Carlitos*, Editoria Leitura, Rio de Janeiro, 1944.

Biografia, con qualche accenno critico, suddivisa in quattro capitoli, 1912, *Vita di Charlie Chaplin, Vita di Charlot, L'uomo e la sua ombra,* e un'appendice bibliografica.

19 - BLEIMAN N., EISENSTEIN S., KOSÌNZEV G. e JUTKEVÌC S. - *Carles Spenser Caplin,* a cura di P. Attasheva e S. Asukov, vol. II della collez. «Materiali per la storia dell'arte cinematografica mondiale» diretta da S. M. Eisenstein e S. Jutkevic, Goskinoizdat, Moskva, 1945; trad. italiana di Giovanni Langella, *La figura e l'arte di Charlie Chaplin,* Einaudi, Torino, 1949. Cfr. Parte prima, n. 21.

20 - LEPROHON P. - *Charles Chaplin,* Jacques Melot, Paris, 1946, pag. 349, 110 ill. e 1 autografo di Ch.

E' la seconda edizione, rifusa ed ampliata, di *Charlot ou la naissance d'un mythe,* Corymbe, Paris, 1935. Monografia critica suddivisa in quindici capitoli, con un'appendice di scritti chapliniani, una filmografia e una bibliografia.

Il primo cap., «Charles Chaplin, personaggio di Dickens», tratta dell'infanzia e giovinezza di Ch., dei suoi esordi artistici, sino alla partenza per gli Stati Uniti; il secondo, «Il piccolo attore inglese esordisce in America», del periodo in cui Chaplin lavorò per Mach Sennet alla Kyestone, e cominciò a delineare il suo personaggio; il terzo, «Charlot o la nascita di un mito», del periodo Essenay; il quarto, «Dallo humour all'emozione», del periodo Mutual; il quinto, «Dalla pietà al meraviglioso», del periodo First National; il sesto, «Coscienza del tragico», analizza *Il monello* e *Il pellegrino;* il settimo, «L'opinione pubblica»; l'ottavo, «La febbre dell'oro»; il nono, «Il dramma del 'Circo'».

Il decimo cap., dal titolo «La grandezza del silenzio», è dedicato al problema del sonoro; l'undicesimo analizza *Le luci della città.* Il dodicesimo è «L'uomo in Chaplin o l'altra faccia del genio» e tratta della vita di Ch. e sopratutto della sua psicologia; il tredicesimo cap. è su *Tempi moderni;* il quattordicesimo su *Il dittatore.*

Il quindicesimo capitolo, «Addio a Charlot», contiene le conclusioni dell'a., aspirante a un cattolico pessimismo, onde «Charlot non è una sintesi, ma un ideale. Non è umano rispetto a noi; egli è l'aspirazione umana, vale a dire il contrario della umana realtà». Sicchè nel momento in cui pare che si sbriciolino l'innocenza, la purezza e la bontà, la creazione di Chaplin riassume la grande potenza del bello. Essa ci dà un'ultima ragione di fede nell'uomo. Nel marasma del moderno materialismo, egli assicura il trionfo dell'idealismo eterno».

Gli scritti di Ch. riportati in appendice sono *Ritmo, La democrazia sopravviverà o morirà, Appello agli uomini* (cfr. Parte Prima, n. 22, 23, 24); la filmografia porta i titoli in francese oltrechè nell'originale, e in alcuni casi i *cast* e *credit;* la bibliografia è così suddivisa: Libri, Studi, Numeri speciali di riviste, Articoli della stampa, Sull'arte e sulla vita di Charlie Chaplin, Contro la gloria e l'opera di Chaplin, Sul secondo divorzio, Sul problema del parlato. Interviste e incontri, Frammenti.

21 - DU BOSCH R. G. - *Charlie Caplin, het licht,* Gand, 1946.

22 - TYLER P. - *Chaplin, Last of the Clowns*, The Vanguard Press, New York, 1947, pag. 180, 26 ill.

Monografia, in sei capitoli (La caricatura di un uomo », « Creazione dell'epos comico, « Il trionfo del clown e il suo sogno di felicità », « I gesti davanti e dietro lo schermo ». « L'incoronazione del sottocane », « Abdicazione: addio con fiori »), essenzialmente basata sull'estetica freudiana (« La *frustrazione* divenne il mestiere professionale di Charlot in quanto clown. E. la *frustrazione* è il tono dominante di tutte le nevrosi erotiche », ecc.).

23 - COTES P. e NICKLAUS, Th. - *The Little Fellow*, Paul Elek, London, 1951, pag. 157, 53 ill.; trad. francese di P. A. Gruénais, *Charlot*, Nouvelles Editions de Paris, Paris, 1951.

« La vita e l'opera di Charlie Chaplin », divisa in due parti: nella prima, gli a. danno, in forma alquanto romanzata, una biografia di Ch.; nella seconda, un succinto panorama dei film, di scarso impegno critico. Il volume è aperto da uno scritto di Somerset Maugham (riprodotto da *A Writer's Notebook*) e chiuso da due appendici (l'appendice A, che è una ristretta bibliografia ragionata; la B, che comprende gli scritti di Ch. *Ritmo* e *Appello agli uomini*, cfr. Parte prima, n. 22 e 24), e da una breve nota bibliografica.

24 - HUFF Th. - *Charlie Chaplin*, Henry Schuman, New York, 1951, pag. 344, 148 ill.

Trentun paragrafi sulla biografia e sui film di Ch., con un postscriptum, una filmografia assai minuziosa (quest'ultima è l'*Index* curato dallo stesso a. per « Sight and Sound », cfr. Parte seconda, Sezione quarta, n. 90), e schede biografiche dei principali cololaboratori di Ch.

Il primo par. è intitolato « L'importanza di Chaplin e della sua arte ». Ch. vi è definito « un clown che discende in linea retta dalla Commedia dell'Arte », « l'Arlecchino e il Grimaldi del ventesimo secolo », « un simbolo della sua epoca », « il signor Ognuno del ventesimo secolo »; vi sono altresì riportati giudizi di critici cinematografici (Delluc, Seldes), scrittori (Eastman, Burcke, Sherwood, Shaw), uomini politici (Churchill).

Nei par. successivi, l'a. traccia, con abbondanza di particolari, la biografia di Ch., e ne descrive accuratamente i film. Definisce « di transizione » il periodo Essenay, osserva come sia con *His New Job* che Ch. passa dallo slapstick alla satira, come il suo primo « classico » sia *Il vagabondo, Vita da cani il* primo « capolavoro », ecc.

Si tratta di una utile raccolta di materiali, bene ordinata ma priva di approfondimento critico. Vi sono talvolta dei giudizi, ma assai laconici e, in genere, ovvii.

25 - BESSY M. e FLOREY R. - *Monsieur Chaplin ou le rire dans la nuit*, Jacques Damase, Paris, 1952, pag. 219, 33 ill. e 10 disegni.

Il primo capitolo, « Un segno di contraddizione », è di Maurice Bessy, un susseguirsi di divagazioni imaginifiche e di variazioni « letterarie » sui temi chapliniani del genio, della solitudine, della delusione, della crudeltà. A pag. 46-47 è data notizia di un incontro Chaplin-

Chaliapin. L'a. definisce Ch., con riferimento a Nietzsche, « un sogno di *Superman* parente del Superuomo. In lui la volontà di potenza è manifesta; egli interviene in tutte le circostanze difficili, affronta gli ostacoli più insoliti non tanto con coraggio, quanto con una assoluta fiducia in sé, con la certezza di vincere ». E « i borghesi non gli perdoneranno mai di aver scelto le sue vittime nelle caste condannate dall'anarchismo ». Ch. inoltre apparterrebbe alla tendenza dell'« humour nero », (Swift, Sade, Freud, Buñuel).

Il secondo capitolo, « *Da ' MaLing a Linving ' a ' Limelight '*: 77 *film* », di Robert Florey, ha caratteristiche di rievocazione aneddotica, cita ricordi di Chaplin, Henry Lehrman, Mabel Normand, Fatty, Ford Sterling, Alfred St. John, Chester Conklin, Charles Chase, Mack Sennett per il periodo Keystone, di Ben Turpin, Leo White e Alfred Reeves per quello Essenay; è ricco di notizie (« Esistono quattro bobine di *Charlot soldato* che nessuno, eccetto i suoi familiari ed amici, ha mai visto »), di informazioni sui metodi registici di Ch. (a pag. 127-129 sul lavoro con gli attori; a pag. 137-141, sulle riprese).

Il terzo capitolo, « Note e ricordi », è ancora di Florey, e sono annotazioni e osservazioni sparse, frammenti di conversazioni con Ch., aneddoti e fatti di cronaca. Da pag. 189 a 203 è riportato il testo stenografato di quanto detto da Ch., durante la lavorazione di una scena del *Verdoux* (una trad. italiana di queste pagine, in estratto, è: *Come Chaplin dirige*, in « Rassegna del Film », 11, 10, Torino, gennaio 1953, pag. 19).

Il quarto capitolo riporta gli scritti chapliniani *Ritmo*, *La democrazia sopravviverà o morirà...*, *Appello agli uomini* (cfr. Parte prima, n. 22, 23, 24).

26 - PAYNE R. - *The Great Charlie*, André Deutsch, London, 1952; ed. americana, *The Great God Pan*, Hermitage House, New York, 1952, pag. 287, 19 ill.

Saggio critico. L'a. afferma che Charlot è soltanto un clown, erede di Pierrot, Punch, Grimaldi, Debureau e Dan Leno, e che non ha alcun legame o riferimento con la realtà (pag. 15). I film di Ch. sono analizzati secondo questo punto di vista, e giusta la concezione che Charlot sia « mezzo dio, mezzo uomo e sempre vagabondo, fratello di San Francesco e della luna, l'essere più amabile che mai abbia allietato lo schermo »; (punto di vista, questo, che conduce l'a. per es., a definire *Charlot soldato* « un'esplorazione nell'incantato mondo della guerra ».

27 - SADOUL G. - *Vie de Charlot*, Les Editeurs Francais Réunis, Paris, 1952, pag. 204, 23 ill.; trad. it. di Bruno Fonzi, *Charlot*, Einaudi, Torino, 1952, pag. ....., ill.

E' la prima monografia su Ch. che ne storicizzi l'opera, segua concretamente lo sviluppo dei fatti della vita, e ne chiarisca i rapporti dialettici con la società. E' suddivisa in dieci capitoli: il primo, « Il ragazzo », è sull'infanzia e sull'adolescenza; il secondo, « Ritratto dell'artista a vent'anni », sul lavoro di Ch. con Fred Karno; il terzo sul periodo Keystone, nel quale Ch. delinea i tratti del suo personaggio, « ma *Chas Chaplin* è, in molti punti essenziali, il contrario del tenero e debole *Charlot* »: in questi film, accettando le regole delle comme-

die Keystone, Ch., « cangiando il mondo in un gioco di distruzione, anarchicamente vendica la propria miseria, i dolori, l'infanzia atroce... ».

Il quarto cap., « I milioni di Arlecchino », è sui periodi Essenay e Mutual, nel corso dei quali Ch. sviluppa la sua « appassionata negazione della società », pur rimanendo nei limiti del suo « impasse » di sola negazione. Nel cap. successivo, « Siamo uomini e non cani », l'a. analizza *La strada della paura*, *L'emigrante*, *Vita da cani* e *Charlot soldato*, satire sociali con le quali Ch. comincia a « spiegare, a smontare, avvalendosi della farsa, il meccanismo di una società inumana »: *La strada della paura* è « una sarcastica denuncia dell'ipocrisia puritana »; *L'emigrante* « un film al vetriolo che denuncia una delle menzogne base della propaganda americana »; *Vita da cani* una parodia, « sviluppata con una logica sadica », dei film ottimisti di Hollywood e dei romanzi vittoriani; *Charlot soldato* alfine « fu per l'America l'equivalente di quel ch'era stato, per l'Europa, *Il fuoco* di Barbusse ».

Il sesto capitolo, « Charlot re », sul viaggio in Europa nel 1921; il settimo, « Di fronte all'opinione pubblica », sul divorzio con Lita Grey, sul *Pellegrino*, ch'è una satira « paragonabile a quelle di Molière e Voltaire », sull'*Opinione pubblica*, *La febbre dell'oro* e *Il circo;* l'ottavo, « L'apogeo del successo », su *Le luci della città* e il problema del sonoro; il nono, « Combattente per la libertà! », su *Tempi moderni*, la cui sostanza sociale è, dice l'a., coperta da « precauzioni oratorie », e sul *Dittatore*. Il decimo capitolo, « Un uomo solo? », tratta del *Verdoux*, la cui « indiscutibile amarezza va ricercata non già nella vita intima di Chaplin, ma nelle disgrazie della sua vita pubblica ». L'a., che lungo la sua narrazione ha sempre tenuto conto dell'atteggiamento della stampa nei riguardi di Ch., ora constata la crescente ostilità che a Ch. dimostrano i fogli della stampa reazionaria americana, l'inizio delle persecuzioni ad opera della Commissione per le Attività Antiamericane, gli attacchi parlamentari e governativi, e le risposte di Ch., le sue affermazioni di fede nella libertà e nella giustizia.

Chiude il libro una cronologia, « La vita e i film di Charles Spencer Chaplin », e una breve nota bibliografica.

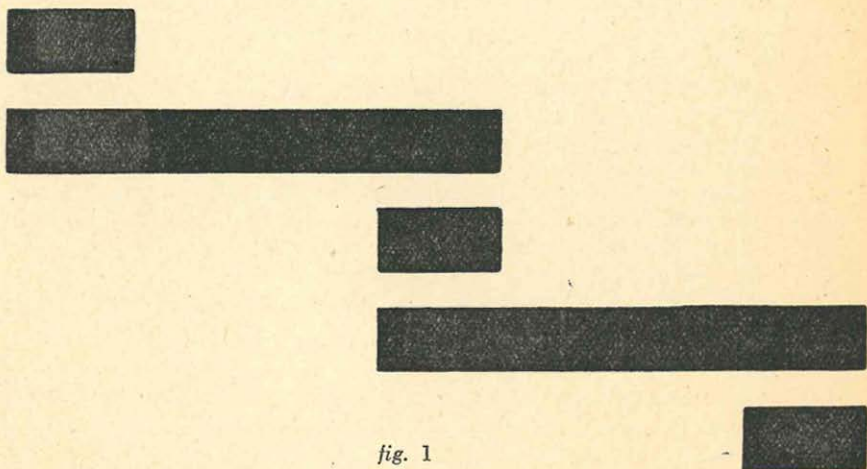
(*Continua*)

Glauco Viazzi

La psicologia e il cinema

Movimento organico ed inorganico *

Fra gli esperimenti su « la percezione della causalità » eseguiti dallo psicologo belga Albert Michotte ce n'è uno in cui un rettangolo orizzontale dalle proporzioni 2: 1 si trova nella parte sinistra del campo visivo. Il rettangolo si mette ad allungarsi dalla parte destra finchè ha raggiunto all'incirca quattro volte la sua lunghezza originale. Allora questo movimento si ferma mentre dalla parte sinistra il rettangolo comincia a contrarsi finchè è ritornato alla sua lunghezza originale. In quel momento il lato sini-

fig. 1

stro si arresta, e il ciclo totale di movimento si ripete tre o quattro volte in modo da spostare il rettangolo verso la parte destra del campo visivo. La fig. 1 fa vedere le fasi principali per due cicli completi.

L'effetto sugli osservatori è fortissimo. « E' un bruco! » escla-

* Le seguenti pagine sono scelte dal volume « Art and Visual Perception - A Psychology of the Creative Eye », che verrà pubblicato dall'University of California Press all'inizio dell'anno venturo. Fra altri capitoli trattando di forma, spazio, luce, colore, espressione, ecc., ce n'è uno sul movimento. L'autore di « Film als Kunst » e « La Radio cerca la sua forma » ne ha voluto tradurre un saggio per i suoi amici italiani.

mano. « Si muove da sè! ». Una caratteristica notevole del fenomeno è l'elasticità interna esibita dal rettangolo. Si intende che geometricamente la parte maggiore della figura rimane perfettamente immobile mentre da un lato essa si allunga o raccorcia. Psicologicamente però si ha l'impressione che il corpo intero del rettangolo partecipi nella trasformazione imposta su di esso dagli spostamenti marginali. La figura comincia ad estendersi da un lato, e lo stendimento man mano ne rivolge una parte sempre maggiore. La stessa cosa avviene nel caso del raccorciamento. Questa elasticità interna spontaneamente produce un effetto « organico ».

Un risultato assai differente è ottenuto dalla seguente modifica. Anche questo esperimento di Michotte comincia col rettangolo dalle proporzioni 2:1 trovandosi al lato sinistro del campo. Ma invece di allungarsi la figura ora si fende in due quadrati, di cui l'uno rimane immobile mentre l'altro avanza. Per il resto, l'azione è identica con quella del « bruco » (fig. 2). Però in questo

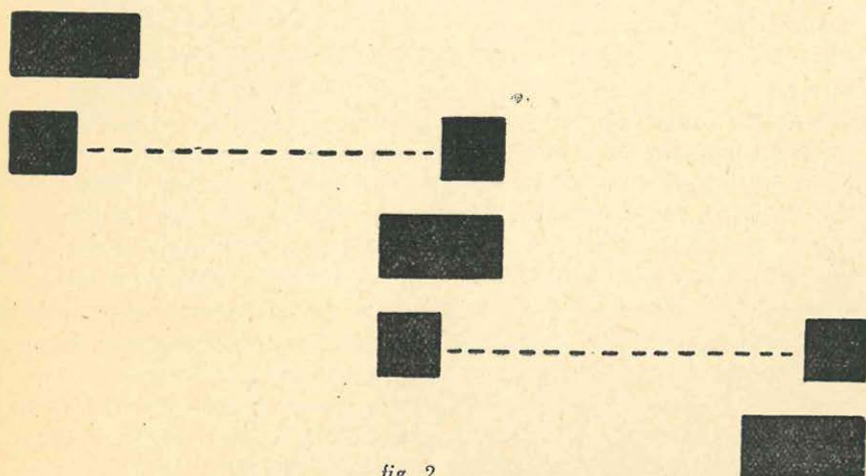



fig. 2

caso l'effetto psicologico è differentissimo. Ora si vede il quadrato sinistro correre dopo quello a destra e dandogli un colpo spingerlo avanti. I due quadrati appaiono rigidi e l'avvenimento totale sembra meccanico piuttosto che organico.

Questi esperimenti pongono la questione: ci sono criterii esatti di percezione per la distinzione fra movimento organico ed inorganico? Si potrebbe supporre che una tale distinzione dipenderà semplicemente da quel che ci ha insegnato l'esperienza, cioè, che un movimento che ci fa ricordare quelli dell'uomo o degli ani-

mali apparirà organico mentre uno rassomigliante quelli delle macchine sembrerà meccanico. Una tale spiegazione, però, trascurerebbe l'aspetto più importante del fenomeno.

E' noto che la distinzione fra l'organico e l'inorganico non avviene che in uno stadio piuttosto avanzato dell'evoluzione culturale e individuale. I primitivi come anche i bambini sono guidati da quel che vedono direttamente. Non fanno una distinzione di principio fra quel che vive e quel che non vive. Ci sono popoli primitivi che credono che le pietre siano o maschili o femminili, si moltiplichino e crescano; vivano per sempre mentre gli uomini e gli animali muoiono. La percezione spontanea non suggerisce alcuna scissione fra le cose più naturali. Piuttosto essa indica vari gradi di vivacità. L'acqua di una sorgente appare più viva di un fiore.

Bisogna notare tuttavia che non si tratta qui semplicemente di distinzioni basate sulla quantità e la velocità del movimento. Esiste inoltre una scala che conduce dal comportamento semplice a quello più complesso. Dobbiamo anche ricordarci che un'altra distinzione familiare all'uomo moderno è estranea a una concezione del mondo basata sulla percezione immediata, ed è quella fra esseri che hanno coscienza, emozioni, desiderii, intenzioni ed altri esseri o cose che ne sono privi. Certo, si osserva una differenza caratteristica fra la pioggia che cade senza preoccuparsi di che cosa essa colpisce e un coccodrillo che insegue la sua preda. Ma per la concezione spontanea questa non è una differenza fra essere o non essere dotati di un'anima. E' decisiva invece la questione fino a che punto l'oggetto è diretto da scopi esterni e quale sia il grado di complessità delle azioni osservate. Si dice che l'uomo civilizzato del ventesimo secolo distingue con precisione fra una persona che cammina attraverso il corridoio d'un albergo in cerca della sua camera e un carrettino di legno il quale, governato da cellule fotoelettriche, si mette in movimento e corre dietro la luce. Però anche l'uomo civilizzato è fortemente impressionato dal comportamento « umano » del *robot* fototropico. L'uomo dell'albergo e il robot mirano ambedue a scopi determinati mentre un pendolo d'orologio muove automaticamente senza scopo, e lo stesso si può dire, per esempio, del custode di un museo annoiato che circola attraverso le sale della cui sorveglianza è incaricato. Sembra ragionevole l'affermazione che la distinzione fra livello alto e basso di comportamento è più essenziale del fatto che l'uomo nell'albergo e il custode del museo sono considerati dotati di anime mentre il robot e il pendolo non ne hanno.

Nelle sue interviste con bambini lo psicologo svizzero Jean

Piaget esaminò i criteri secondo i quali essi decidono che cosa è vivente e che cosa possiede coscienza. I più giovani considerano vivo e conscio « tout ce qui a une activité quelconque... même ce qui est immobile ». Nel secondo stadio il movimento fornisce il criterio: una bicicletta ha coscienza, una tavola non ne ha. Nel terzo stadio, il bambino si serve della distinzione fra oggetti che producono il loro proprio movimento e altri mossi da forze esterne. I bambini più anziani considerano vivi e consci soltanto l'uomo e gli animali; le piante sono anche esse contate qualche volta fra le creature viventi.

Come si vede i criterii secondo cui lo scienziato moderno distingue fra l'animato e l'inanimato come anche fra coscienza e mancanza di coscienza non sono validi per la percezione spontanea. Non sono validi nemmeno per l'artista. Per un regista cinematografico una tempesta può essere più viva che i passeggeri di un autobus. Una danza non è un medio per trasmettere le emozioni ed intenzioni del personaggio rappresentato dal ballerino. Invece, quando osserviamo agitazione o calma, fuga o inseguimento, guardiamo il comportamento di forze visibili, la cui percezione non include necessariamente una nostra consapevolezza di quel che si svolge « all'interno » a distinzione dell'azione esterna osservata.

Siccome quel che conta è il livello di complessità nel comportamento osservato, tenteremo ora di indicare alcuni dei criterii in materia. In accordo con quel che dicono i bambini citiamo prima di tutto la distinzione fra quel che si muove e quel che non si muove. Secondo, il movimento flessibile, che involve cambiamento interno, appartiene a un livello di complessità superiore del solo spostamento di oggetti, o parti di oggetti, rigidi. Terzo, un oggetto che mobilita la propria energia di movimento e determina il corso della propria azione è sul livello più alto di uno mosso e governato passivamente, attratto o respinto, da un agente esteriore. Quarto, fra gli oggetti attivi bisogna distinguere quelli mossi semplicemente da un impulso interno ed altri indirizzantisi verso centri di riferimento all'infuori. In questa categoria abbiamo due gruppi, uno, di livello inferiore, che ha bisogno di contatto fisico coll'oggetto esterno (per esempio, oggetto *B* parte in conseguenza di essere stato toccato da *A*), e un altro, di livello superiore, in cui osserviamo reazioni ad oggetti distanti (per esempio, oggetto *A* si muove « verso » *B* e *B* scappa « perchè » *A* si avvicina).

Insistiamo sul fatto che con questa quarta categoria non abbiamo necessariamente raggiunto il livello di esseri dotati di coscienza. La nostra descrizione si riferisce a fatti strettamente per-

cettivi, ossia in questo caso al fatto che il comportamento delle forze visibili è più complesso quando involge un nesso osservabile fra l'oggetto e i suoi dintorni. Un tale nesso può avvenire fra forze puramente fisiche come nel caso del robot fototropico mentre può mancare nell'intelligentissimo sognatore umano che segue la propria strada senza prendere nota di quel che succede intorno a lui.

La complessità geometrica del sentiero percorso dall'oggetto indica anch'essa spontaneamente la complessità delle forze governanti. Si immagini, per esempio, un esperimento in cui *A* muove in linea diretta ed a velocità costante verso *B* e lo si paragoni con un altro in cui *A* rallenta mentre si avvicina e poi di colpo «salta» verso *B* con subitaneo aumento di velocità. Oppure *A* avvicinandosi rallenta, si ferma, procede di nuovo, si arresta di nuovo, e di colpo torna ad allontanarsi velocemente. O, finalmente, *A* si mette in corso in una direzione « sbagliata », muove lentamente a zigzag, e dopo un ultimo cambiamento di direzione, trovandosi vicino a *B* lo raggiunge presto. Probabilmente questi esperimenti eseguiti con oggetti « astratti », quadrati o dischi, darebbero l'impressione di « accostarsi di nascosto », « esitare », « scappare », « cercare e trovare ». La dinamica di quest'ultime azioni è più complessa di quella del movimento rettilineo a velocità perchè osserviamo un gioco di forza e controforza, di forze contradditorie assumenti il governo a diversi momenti susseguenti, e cambiamenti di corso causati da quel che si trova o non si trova in determinati posti, ecc.

Queste qualità espressive appaiono non solo nel comportamento di oggetti visivi ma anche nei movimenti della macchina cinematografica osservati indirettamente. Finchè questi movimenti sono relativamente semplici, per esempio, quando la macchina avanza o indietreggia in linea diretta a velocità costante o quando si rivolge in panoramica orizzontale o verticale, danno l'impressione di spostamenti piuttosto neutri. L'attenzione dello spettatore rimane concentrata sui cambiamenti causati nella scena dal movimento della macchina. Ma si intende che il sentiero della macchina può essere di ordine geometrico più complesso. I movimenti possono essere assai irregolari, particolarmente quando la macchina è tenuta in mano. Anche la velocità può variare. La macchina può tracciare, esplorare, esitare, cambiare oggetto d'attenzione, saltare sulla preda. Tali movimenti complessi non sono neutri. Essi rappresentano un « personaggio » invisibile che assume una parte attiva nella vicenda cinematografica. Le aspirazioni e reazioni di questo personaggio anonimo sono trasmesse da configurazioni di forze che si manifestano nel comportamento della macchina.

Aggiungiamo che su un livello anche più complesso si osser-

vano quel che i fisici chiamano *feedback*, e cioè modifiche di comportamento basate su influenze dalla parte di avvenimenti passati. Entra qui il fatto della « memoria ». Per esempio, *A* si avvicina a *B*, ma *B* gli corre incontro e lo respinge violentemente; ora *A* si avvicina di nuovo ma mentre *B* comincia un altro attacco *A* si ritira in « tempo » L'impressionante espressione di forme geometriche in movimento è stata dimostrata nei film « astratti » di Fischinger, MacLaren, Disney, ed altri.

Quanto più complessa la configurazione delle forze che si manifestano in movimenti visivi, tanto più l'azione sembrerà « umana ». Ma è impossibile indicare un determinato livello di complessità dal quale l'osservatore comincia a provare l'esperienza di comportamento « umano », animato, o conscio. Nè, come abbiamo detto sopra, si tratta qui di un semplice paragone fra quel che succede sullo schermo e quel che si osserva nella vita reale. I fatti decisivi sembra siano tre: (1) il comportamento del corpo umano è piuttosto complesso; (2) il comportamento di esseri viventi è spesso più complesso di quello delle cose inorganiche; (3) lo stesso vale per creature di cui assumiamo che posseggono coscienza a distinzione da quelle che sembrano non aver sensi, emozioni, intelletto, aspirazioni, ecc. Tuttavia il comportamento umano è spesso dichiaratamente meccanico. Infatti, Bergson nel suo libro «Le Rire» ha sostenuto che l'effetto del comico si basa sulla scoperta di aspetti meccanici nelle reazioni umane. D'altra parte, oggetti inanimati spesso appaiono stranamente « vivi ».

In conseguenza, per gli scopi della percezione e dell'arte è raccomandabile di non insistere sulle categorie create da biologi, fisiologi psicologhi ma di domandarsi in ogni caso particolare quale sia il livello di complessità esibito dal comportamento visibile.

Le stesse considerazioni valgono per la forma immobile. Alcuni artisti moderni, per esempio i Cubisti, hanno dato alla figura umana la semplicità di forme inorganiche mentre Van Gogh ha rappresentato gli alberi e perfino le colline e le nuvole a mezzo di curve flessibili che umanizzano questi oggetti. Nell'opera dello scultore inglese Henry Moore troviamo l'intera gamma di complessità da cubi rigidi alle sottilmente piegate curve di ordine superiore. Forma e movimento spesso suscitano associazioni con cose viventi o inanimi, ma non è l'associazione che li fornisce di espressione e significato. Al contrario, il livello di forma e di movimento esibito dalle varie creazioni della natura determina il posto che l'occhio assegna a loro nella scala che va dalle strutture più semplici d'esistenza a quelle più sviluppate.

Rudolf Arnheim

Miscellanea

Mentre la più grossa industria cinematografica — quella hollywoodiana — sta lentamente disfacendosi sotto i colpi della televisione, mentre un torpore generale invade la produzione cinematografica occidentale, succube di una pesante situazione storica, a Venezia si è tentato ancora una volta di celebrare anacronisticamente i fasti mondani di un piccolo mondo che riunisce vincitrici di concorsi di bellezza, commediografi falliti e avanguardisti soltanto in ogni compromesso.

Per quanti ostacoli si frappongano, profonde evoluzioni si compiono all'interno delle coscienze e nelle situazioni storiche. Le Mostre così concepite e così condotte, non hanno più, ormai, una reale ragione d'essere, nè dall'angolo visuale artistico, nè da quello commerciale. Intanto, è evidente che le due cose non andrebbero mai confuse. Nè si vede perchè lo Stato ed i suoi contribuenti debbano provvedere a queste follie mondane la cui caratteristica è che un nugolo di personaggi vengono qui ospitati a spese pubbliche, e che migliaia di persone assistono regolarmente e gratuitamente agli spettacoli (di cui il prezzo d'ingresso è proibitivo per qualsiasi onesto cittadino: che del resto ben difficilmente può acquistare il biglietto, essendo la sala quasi esaurita ad omaggi, e correndo perfino il rischio di non poter entrare nonostante il biglietto, perchè gli omaggi superano sovente il numero dei posti). *Panem et circenses.* Soltanto il costo del pranzo che la Mostra offre in apertura o in chiusura, potrebbe bastare ad erigere un modesto ma solido edificio scolastico in una delle tante nostre frazioni dove non esiste, oppure è di legno.

* * *

Il chiasso suscitato da queste manifestazioni, l'arrendevolezza di gran parte della critica, il fumo negli occhi gettato da chi, pur potendo distinguere, ha tutto l'interesse a non farlo (ci riferiamo a buona parte dei registi) vogliono tutti assieme confondere a bella posta arte ed industria, speculazione e gusto popolare, bravure formali e sostanza morale.

Siamo invece ad un crinale dell'arte cinematografica, in cui più che mai è necessario porre questa netta distinzione, richiamare (mentre si imprigiona addirittura l'autore di un soggetto teso a queste verità, tra l'altro con mitezza di propositi) alla missione di coraggiosa testimonianza affidata ad ogni arte, e in particolare a quella cinematografica per il suo vigore di documentazione. A costo di gravi sacrifici, è necessario separare i due mondi e disperdere quelle interessate opinioni secondo le quali in definitiva il giudizio del pubblico (quel pubblico che sappiamo come è sviato, ed i cui pericolosi tentennamenti morali ed ideologici si rispecchiano in quella pavida coscienza, che, ad esempio, troppo spesso, lo guida a un pavido voto politico) coinciderebbe con il giudizio artistico, naturalmente non nei casi di smaccato adescamento melodrammatico o farsesco, ma quando questo adescamento è abilmente camuffato come ricerca intellettuale. L'inganno sta qui. L'industria, per ottenere una migliore pubblicità, non si accontenta soltanto di puntare sulle doti fisiche dei prodotti da essa

fotografati, ma pretende anche che ad essi siano conferiti meriti artistici, e si giova della presunta artisticità, la compra e la pretende, per realizzare i maggiori incassi possibili. Lo scopo vero di manifestazioni come quella veneziana, è proprio questo, ed è proprio l'opposto di quanto invece sarebbe necessario affermare. Il cinismo con cui si provvede a ricoprire questa rete d'inganni con le estetiche e le metafisiche, le grosse parole e i vuoti lirismi, non trova pari in ogni altra manifestazione nazionale, e lo si può comprendere soltanto se si pensa ai facili, immediati ed ampi guadagni che in nome di questa cosiddetta arte cinematografica si riescono a realizzare.

* * *

E' chiaro che una mostra d'arte cinematografica, dato appunto il pericolo gravissimo di essere sommersa dall'industria e dalla sua necessità di corrompere il gusto, dovrebbe orientarsi assai più verso la severità di una Biennale d'Arte, che non verso le necessarie condiscendenze di una Fiera Campionaria. Ma gli interessi in gioco sono troppo forti e prevalgono senza alcun scrupolo, ottenendo la qualifica d'arte per film meno che mediocri, disorientando e abbassando ancor più il livello del gusto generale.

L'alibi che quest'anno si era offerto la Mostra, veniva dato dalla presenza dei film sovietici e degli stati orientali. Alibi necessario, anche per conservare alla Mostra un certo interesse generale e diffuso, per «esporre» qualche frutto proibito (ma innocuo, perchè in Italia, come dovunque, non manca certo il modo di arrestare l'ingresso di ogni pericolo nei circuiti normali). La giuria e i premi avevano il preciso compito di adempiere ad ogni esigenza industriale (dal lancio di determinati prodotti al consolidarsi delle co-produzioni, che, come tutti sanno, portano ai peggiori equivoci in fatto di autenticità artistica). Così, oltre all'apparato mondano e festoso, oltre al generale nutrirsi alle spese dello stato, oltre ad una stampa quasi universalmente indirizzata, con i modi più diversi, a un compiacente assentimento, ecco l'opera della giuria, manovrata per convincere l'uomo della strada che quei certi film sono stupendi, e che quindi occorre vederli a tutti i costi. Dopo che «Time» ha dedicato copertina e quattro pagine di testo ad Audrey Hepburn, chi oserà pensare tra i suoi milioni di lettori che non sia una grande attrice? E il lettore del grande quotidiano italiano come oserà dubitare di «Thérèse Raquin», di «Guerra de Dios» di «Mano pericolosa», dopo che questi tre film sono stati insigniti di leoni? Il giudizio artistico è quello più facilmente suggestionabile, tutto può quindi venir facilmente trasformato in abile pubblicità.

Occorre dire che mai il compromesso è stato così evidente come in questa occasione. Nei quindici anni in cui ha avuto luogo la Mostra gli errori e le parzialità sono state molte, ma questo d'altra parte è umano, nè lo si può condannare senza appello. Il giudizio comunque c'era stato e molte volte coraggioso, ad onta dei regimi e delle pressioni. Questo è il primo anno in cui è mancato, e non si è saputo quanta parte in questo lavarsene le mani fosse dovuta all'inettitudine della giuria, quanta al compromesso con l'industria. L'inettitudine di taluni è stata facile gioco degli interessi messi in gioco dagli altri (ed è noto che sono interessi forti, essendo spesso una forza industriale una forza politica, e viceversa).

Un gruppo di primi premi è stato assegnato a «Ugetsu Monogataru», (Giappone), a «Sadko» (U.R.S.S.), a «Thérèse Raquin» (Francia), a «I vitelloni» (Italia) a «Il fuggitivo»

(U.S.A.); un gruppo di secondi premi a « Guerra de Dios » (Spagna), a « Les Orgueilleux » (Francia), a « Mano pericolosa» (U.S.A.), a « Sinha Moça» (Brasile), «Moulin Rouge» (Gran Bretagna). Che eccellenza di prodotti, pensa l'ignaro. Quale mediocrità invece, e soprattutto tra i premiati. Sono distribuzioni diplomatiche, fatte per accontentare industrie nostrane e rappresentanze straniere, per rendere tutti felici. Distribuzioni che vorrebbero essere evangeliche, ma che stanno bene attente alle esclusioni e a quelle parità che sanno saggiamente diminuire ogni valore. Sembrava che la delegazione russa puntasse su «Sadko». Premio a « Sadko » e silenzio su « Il ritorno di Vassili Bortnikov » di Pudovkin, film ben altrimenti inquietante e sia pure in modo incerto e ancora confuso, destinato a porre determinate e decisive realtà dinanzi ad ogni coscienza (ci fu un vago accenno, è vero, in un discorso finale: ma era evidente il desiderio di sviare l'argomento). « Vecchie leggende ceche » di Trnka, uno dei maggiori artisti che oggi possieda il cinema mondiale, è stato poi del tutto dimenticato (la Cecoslovacchia non conta, non fa co-produzione). Tra i dieci film premiati, l'unico che lo meritava era « Ugetsu Monogataru ». La cinematografia giapponese è forse quella che oggi può destare maggiore interesse, la più ricca di forme, la meglio disposta alla sincerità.

Ed è in genere nei popoli che noi abbiamo ad oriente (slavi, indiani, cinesi) che possiamo osservare una concezione dello spettacolo, e dello spettacolo cinematografico, ben più alta che nella nostra civiltà. In essa è sempre presente e determinante un profondo intento morale, una concezione stessa della vita, finalistica (chi, nell'ambito dello spettacolo, si domanda ancora da noi quale debba essere lo scopo della vita, e come si debba operare per esso?).

Ma di tutto ciò non si preoccupavano certo i componenti di questa giuria.

Ogni giuria, è noto, ha sempre degli inconvenienti. Si tratta di scegliere i minori, e non di volere i maggiori purchè questi consentano la maggiore libertà di manovra. Un tempo la giuria era internazionale. Essendo internazionale la rassegna, questa sembrava la prima condizione necessaria. Poi divenne nazionale, di studiosi e critici. Almeno, era costituita da elementi che nel film avevano la propria professione intellettuale. Ma anche questo non era abbastanza comodo. Si ricorse a «uomini di cultura» di qualsiasi campo. Essendo vastissima la scelta, non era difficile puntare su coloro che si supponevano ben disposti a lasciarsi guidare. Si è venuti infine ad una mescolanza di pubblicisti cinematografici, registi alle prime armi, con il poeta Montale in quanto finalmente asceso alle colonne del « Corriere della Sera ».

Meglio di così sarebbe addirittura tirare a sorte i nomi tra i quarantotto milioni di italiani.

* * *

La sola funzione a cui abbia realmente adempiuto questa Mostra, e a cui adempia questo genere di mostre, è stata quella di consentire la visione di alcuni film che altrimenti non avremmo con tutta probabilità mai visti. Il film ha un'enorme diffusione nei suoi prodotti più scadenti, e una diffusione assai limitata ed ardue per quelli che veramente contano. Si può affermare per paradosso che in definitiva i veri film sono quelli che non si possono mai vedere, o che si vedono solo eccezionalmente.

Chi ha potuto vedere « Land » di Flaherty, o « Dva Manniskor » di Dreyer? Il primo soltanto alcuni burocrati del ministero dell'agricoltura statunitense (per toglierlo di mezzo). Il secondo, il ristretto pub-

blico nordico. E l'edizione integrale de « La terra trema »? Qualche Cineclub e Venezia. Cito solo qualche esempio, e fra i più recenti.

A Venezia si ha la fortuna di poter assistere ad alcuni film di alto livello artistico che il noleggio rifiuta (e continuerà a rifiutare finchè non si formeranno circuiti minori per questo genere di film e il loro pubblico).

* * *

Evidentemente la funzione di una Mostra d'Arte Cinematografica dovrebbe essere appunto quella di valorizzare i film d'arte, di imporne la distribuzione almeno in taluni circuiti, di spezzare le barriere che lo stato poliziesco vigente oggi e l'industria cinematografica pongono tra il pubblico e l'arte cinematografica.

Dovrebbe dedicarsi interamente a *scoprire* e non ad un inganno pervicacemente perpetrato per dare il nome di arte a tristi speculazioni senza luce, e senza neppure l'onesto scopo del divertimento.

Dovunque, il film, è più o meno in uno stato di soggezione forzata. Da noi con le sue mostre, le sue espressioni, la sua stampa, è vittima di una situazione generale, di un'alleanza aperta e sfrontata tra le forze dello stato e quelle dell'industria a danno di gran parte dei cittadini, di tutto il pubblico. Abbiamo uno stato che non è nè liberale nè socialista, in cui il politico partecipa ai profitti dell'industria, a patto che l'industria sia sovvenzionata dal denaro pubblico attraverso il politico. Ed il cinema, grazie soltanto all'arte di taluni registi e scrittori, al loro spirito d'indipendenza morale e di ricerca, alle loro stupende opere, è diventato da noi forse l'industria maggiore: ma, ahimè, forse quella che è maggiormente inquinata, ed in cui l'asservimento non può non essere fatale, non può non distruggere ogni sostanza d'arte. Come si vede dall'esempio vistoso di questa Mostra.

V. P.

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
Autorizzazione Tribunale di Roma N. 2689 del 24-4-52
« Stab. I. G. E. I. » — Roma - Via S. Dorotea, 6 - Ottobre 1953

Teodora

REGINA DI BISANZIO

(EASTMAN COLOR)

GIANNA MARIA CANALE

GEORGES MARCHAL

RENATO BALDINI IRENE PAPAS

CARLO SPOSITO HENRY GUISOL

ROGER PIGAUT

NERIO BERNARDI OLGA SOLBELLI

ALESSANDRO FERSEN LORIS GIZZI

REGIA di RICCARDO FREDA

Fotografia di RODOLFO LOMBARDI

UN FILM LUX